MARBURGER BEITRÄGE
ZUR
ROMANISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

EDUARD WECHSSLER

HEFT XIII

CARL FRANKE

ÉMILE ZOLA ALS ROMANTISCHER DICHTER

MARBURG A. L. 1914

VERLAG VON ADOLF EBEL

FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG



ÉMILE ZOLA
ALS ROMANTISCHER DICHTER

DARGESTELLT
AN SEINEN BEZIEHUNGEN ZU VICTOR HUGO

VON

CARL FRANKE

MARBURG A. L. 1914
VERLAG VON ADOLF EBEL
FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG



Inhalt.

Litteratur.

B. Bouvier, L'Œuvre de Zola. Genf 1904.
G. Brandes, Émile Zola. Deutsche Rundschau, Band 54. 1888.
F. Brunetière, Le Roman Naturaliste. Paris 1892.
J. Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1901.
W. Dilthey, Weltanschauungslehre. Hinnebergs Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. 6, 37—55.
R. Doumic, Portraits d'Écrivains. Paris 1901.
A. France, La Vie Littéraire I, II.
E. Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen 1900.
E. Hennequin, Quelques Écrivains Français. Paris 1890.
R. E. S. Hart, Zola's Philosophy of Life. Fortnightly Review, Bd. 66. 1896.
G. Lanson, Histoire de la Littérature Française. Paris 1909.
E. Lepelletier, Émile Zola. Sa Vie — son Œuvre. Paris 1908.
Massis, Comment Zola composait ses Romans. Paris 1906.
Erich Meyer, Die Entwicklung der französischen Litteratur seit 1850. Gotha 1898.
H. Morf, Die romanischen Litteraturen. Kultur d. Gegenw., Teil I, Abt. IX, 1.
Ch. Renouvier, Victor Hugo, le Poète. Paris 1902.
H. Taine, De l'Intelligence. Paris 1870.
E. Wechssler, Über die Beziehungen von Weltanschauung und Kunstschaffen im Hinblick auf Molière und Victor Hugo. Marburg 1911.
E. Wolff, Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft. Deutsche Schriften für Litteratur u. Kunst. 1. Reihe, 6. Heft.

Benutzte Ausgaben:

Victor Hugo, Œuvres Complètes. Édition définitive. Paris, Hetzel, 1880.
Émile Zola, Œuvres. Paris, Charpentier.



Einleitung.

In seinen kritischen Aufsätzen über die Romantik bringt Zola nicht allein die Kampfstellung einer aufstrebenden litterarischen Generation gegen ein dem Leben entfremdetes Zeitalter französischer Dichtkunst zum Ausdruck, sondern zugleich seine eigenen geistigen Beziehungen zu den Romantikern. Es würde uns zunächst die Aufgabe erwachsen, das Wesen eines französischen Romantikers aufzusuchen, wenn wir dieser Schwierigkeit nicht entgehen könnten, indem wir die Tatsache zugrunde legen, daß Zola keinem anderen Romantiker näher steht als Victor Hugo. In der Tat verdankt er ihm viel. Nicht als ob er sein Schüler oder Nachahmer gewesen wäre, wenn er ihn natürlich auch gekannt hat: derart dürfen diese Beziehungen nicht aufgefaßt werden. Vielmehr zeigt seine künstlerische Art eine innere Verwandtschaft mit Hugo. Wir gewahren diese mit großer Verwunderung, da wir Zola als Kunsttheoretiker kennen. Für ihn ist das Ziel der Dichtung die wissenschaftliche Wahrheit. Den Dichter Hugo hingegen kennzeichnet vor allem eine gewaltige, frei schöpferische Erfindungskraft. Und eben diese Dichtergabe bekämpft Zola in der Theorie als einen Feind des wahren Kunstwerks.

Wir können ihm darin nicht beistimmen. Denn es gibt keine Dichtung, in der sich nicht die Persönlichkeit des Künstlers wiederspiegelt und mit dem Erlebten als dem bloßen



Stoff schaltet. Nirgends ist dem Dichter eine Welt einfach gegeben, die er nur nachzuahmen hätte, sondern immer ist nur ein Stoff vorhanden, aus dem der Künstler erst eine Welt bilden muß. *„La nature ne devient vraiment belle, ou seulement émouvante qu'à travers l'illusion des nos propres sentiments que nous transportons en elle et qui lui communiquent cette puissance d'émotion dont le cœur humain est la source unique, jamais tarie."* [1]) Gewiß kann dabei das stoffliche oder das umbildende Element überwiegen. „Für einen idealistischen Dichter sind die Naturformen nur eine Anregung, um ein lebendiges, von seiner Phantasie durchdrungenes Bild zu schaffen. Dem an der Naturwissenschaft orientierten[2]) Dichter jedoch liegt daran, gerade das ganz besondere Leben eines Gegenstandes darzustellen. Aber ein Kunstwerk als reine Nachahmung der Natur, ohne irgendwelche Abtönung durch die Anschauung des Künstlers, ist nicht denkbar."[3])

Somit ergibt sich ein scharfes Entweder — Oder zwischen einem Kunstwerk, in dem die Natur durch die Kunst- und Weltanschauung des Dichters modifiziert wird, und einer wissenschaftlichen Abhandlung, die nichts anderes als wahrheitsgemäße Naturschilderung geben will, damit aber den Anspruch aufgibt, Kunstwerk genannt zu werden. Wissenschaft und Kunst stehen sich hier diametral gegenüber, wie Brunetière es in seiner scharfen Kritik des *„Roman Expérimental"* ausdrückt: *„Comme si l'art et la science n'étaient pas dans l'histoire l'éternelle et vivante contradiction l'un de l'autre: la science pliant la liberté de l'esprit humain au joug des lois de la nature et s'imposant comme d'autorité, l'art au contraire échappant à la contrainte de ces lois et rendant à l'intelligence la pleine possession d'elle-même."* [4])

---

[1]) Brunetière, *Le Roman Naturaliste,* 25. — [2]) Wir setzen hier diesen Ausdruck absichtlich für das häufig mißbrauchte Wort „naturalistisch". — [3]) J. Cohn, Allgemeine Ästhetik. — [4]) *Rom. Nat.* 6.

Zola bezeichnet es als seine Aufgabe, die Gesetze menschlichen Denkens und Handelns zu erforschen, um sodann mit den Menschen experimentieren zu können. Wir erwarten demnach von ihm streng wissenschaftliche Abhandlungen, in denen seine *„documents humains“* im Zusammenhang dargelegt und experimentell verwertet würden. Das trifft für seine Romane jedoch keineswegs zu. Denn wenn Zola sich auch durch eine merkwürdige Selbsttäuschung für einen Gelehrten halten mochte, so fühlte er doch außerdem in sich die schöpferische Kraft des Dichters. Wollte er beiden gerecht werden, ohne dabei die Gesamtwirkung seines Lebenswerkes schwer zu schädigen, so gab es für ihn nur die eine Möglichkeit: er mußte die künstlerische Umbildung des Stoffes soweit hinter die wissenschaftliche Forderung der Naturtreue zurückdrängen, als es das Wesen eines Kunstwerks nur irgend erlaubt. Tatsächlich aber hat Zola seine dichterische Erfindungskraft nicht zu meistern vermocht. In einem Roman allerdings, *Thérèse Raquin*, ist es ihm annähernd gelungen. Jedoch schon die Kritik dieses Romans machte ihm, wie wir noch sehen werden, den Vorwurf einer zu weitgehenden und unangebrachten Stilisierung. Alle übrigen Romane, besonders die Romanfolge der Rougon-Macquart, zeigen auf das Deutlichste, wie oft Zola vergaß, daß er Gelehrter sein wollte, ein *„docteur ès sciences humaines“*. Ja, wir lernen ihn als einen Dichter von gewaltiger Gestaltungskraft kennen, als kraftvollsten geistigen Erben eines Victor Hugo.

Zwei grundverschiedene Veranlagungen und Neigungen treffen in dem Wesen Zolas zusammen, eine stark ausgeprägte wissenschaftlich-rationalistische Begabung und eine tief eingewurzelte romantische Kunstanschauung. Beide stoßen in einem unversöhnlichen Gegensatz aufeinander und beeinträchtigen erheblich den künstlerischen Wert und die harmonische Wirkung seiner Romane. *„L'unité extérieure, l'apparente*

harmonie de sa vie cachent peut-être un désaccord intime et profond entre son génie d'artiste et les doctrines qu'il a passionnément adoptées et proclamées. De là ce que son effort énorme trahit de douloureux; de là l'amertume que laissent au cœur ses plus belles pages." [1]) Das Nebeneinander dieser beiden Gedankenwelten müssen wir zu einem Teil auf Zolas Herkunft, zu einem Teil auch auf seine litterarischen Jugendeindrücke zurückführen. Zolas Vater war Ingenieur, eine ausgesprochen mathematisch veranlagte Natur. Von ihm mag Zola neben der starken Willenskraft den Drang nach naturwissenschaftlich-mathematischer Erkenntnis geerbt haben. Dagegen stammt seine lebhafte Phantasie vielleicht von seiner Mutter, einer Südfranzösin, deren Familie nach Griechenland zurückführt. Auch die romantischen *Contes à Ninon* zeigen deutlich, daß Zola den sonnigen Süden Frankreichs als seine eigentliche Heimat ansehen wollte.

Die Lektüre des jungen Zola setzte sich aus zwei grundverschiedenen Gebieten zusammen. Einmal begeisterte er sich für bestimmte rationalistische Autoren, dann aber fesselten ihn auch die Romantiker. In rationalistische Denkweise wurde er durch Rabelais, Montaigne, Diderot und andere eingeführt. In der *„Encyclopédie"* fand er den Determinismus seiner späteren Romane vorbereitet. Von Montaigne lernte er die genaue Beobachtung von Einzelheiten. Der Einfluß dieses skeptischen Analytikers zeigt sich ferner in Zolas Arbeitsmethode sowie in der Durchführung der „Dokumentierung". Das experimentelle Verfahren, das anzuwenden er sich einbildete, entnahm Zola aus Claude Bernards *„Introduction à l'étude de la médecine expérimentale"*. Am meisten verdankte er jedoch Taine. Dieser hatte sich zur Aufgabe gemacht, *„de faire de l'histoire une science, en lui donnant comme au*

---

[1]) B. Bouvier, *L'Œuvre de Zola,* 4.

monde organique une anatomie et une physiologie.“ Was Taine für die Geschichtswissenschaft durchführen wollte, mußte nach der Meinung Zolas auch auf den Roman anwendbar sein. So reifte seine Weltanschauung allmählich zum physiologischen Determinismus und Mechanismus heran.[1])

Zur selben Zeit bildete er hingegen die Grundlinien seines Kunstschaffens an den französischen Romantikern, insbesondere an Victor Hugo. Frühzeitig prägte sich ihm die lyrische und rhetorische Überfülle romantischer Poesie ein: *„Pendant une année, Victor Hugo régna sur nous en monarque absolu. Il nous avait conquis avec ses fortes allures de géant, il nous ravissait par sa rhétorique puissante. Nous savions de mémoire des pièces entières, et quand nous rentrions, le soir, au crépuscule, nous réglions notre marche sur la cadence de ses vers, sonores comme des souffles de trompette.“*[2]) Wenn Zola sich auch später theoretisch gänzlich von den Romantikern entfernte, ja sie sogar bekämpfte, praktisch ist er zeitlebens in seinem künstlerischen Schauen Romantiker geblieben. Zu seinem Glücke, können wir sagen: denn der Romantiker Zola überragt den Gelehrten bei weitem. Indessen der Zwiespalt beider verhinderte eine ausgeglichene Gestaltung des ganzen Lebenswerks. Weltanschauung und Kunstschaffen machen den Wert oder Unwert eines Kunstwerks aus, je nachdem beide eine Einheit bilden, oder miteinander in Widerspruch stehen. Das erste ist der Fall bei Hugo, das zweite bei Zola.[3])

Wie dachte nun Zola selbst über die Romantik? Anfangs bewunderte er Hugo. Seitdem er sich aber für einen wissenschaftlichen Forscher hielt, verurteilte er ihn. Er bezeichnete sogar seine Dichtungen als unfruchtbar, da sie im Ungewissen

---

[1]) Dazu vgl. Eduard Wechssler, Paul Verlaine, Seine Kunst und sein Glaube (Marburg 1914 bei Elwert), p. 6 f. über Positivismus. — [2]) Zola, *Documents littéraires,* 89. — [3]) Wechssler, Weltanschauung und Kunstschaffen, 34 f.

und Geheimnisvollen verharren und nicht zum Fortschritt der Menschheit beitragen.[1]) Diesem Urteil entspricht eine Stelle aus den „*Confessions de Claude*“, wo er jene Dichter verdammt, die ihre eigenen Erlebnisse verzerrt wiedergeben und die Wahrheit verschweigen:[2]) „*On les nomme les poètes de la jeunesse, ces menteurs qui ont souffert, qui ont versé toutes leurs larmes, et qui aujourd'hui, dans leurs souvenirs, n'ont plus que des sourires et des regrets ... Leurs maîtresses étaient infâmes, leurs amours avaient toutes les horreurs des amours du ruisseau. Ils ont été trompés, blessés, trainés dans la boue ... Puis la blessure s'est fermée, l'âge est venu, le souvenir a donné son charme caressant à toute l'infâmie d'autrefois, et ils ont pleuré leurs amours malsaines. C'est ainsi qu'ils ont créé un monde mensonger de jeunes pécheresses, de filles adorables dans leur insouciance et leur légèreté ... Ils mentent, ils mentent, ils mentent.*“

So genau Zola die zuweilen übertriebene Phantastik der Romantiker herausfühlte, so wenig vermochte er selber sich davor zu hüten. Denn seine schöpferische Urkraft war es, die ihn gegen seinen Willen zum Romantiker bestimmte. Es ist fast tragisch zu sehen, wie er in demselben „*Roman Expérimental*“, in dem er seine Kunsttheorie auseinandersetzt, die Unfähigkeit gestehen muß, diese in seinen Romanen zum adäquaten Ausdruck zu bringen. Er klagt, zu früh geboren zu sein, da er in seiner Jugend von der romantischen Bilderfreude zu sehr hingerissen worden sei, als daß er sich von ihr werde jemals losreißen können: „*La passion de la nature nous a souvent emportés, et nous avons donné de mauvais exemples, par notre exubérance, par nos griseries du grand air ... On rêve alors toutes sortes de choses folles, on écrit des œuvres où les ruisseaux se mettent à chanter, où les chênes*

[1]) *Rom. Exp.* 35, 259 ff. — [2]) 198.

causent entre eux, où les roches blanches soupirent comme des poitrines de femme à la chaleur du midi. Et ce sont des symphonies de feuillages, des rôles donnés aux brins d'herbe, des poèmes de clartés et de parfums.“ [1])

Einen vielleicht noch tieferen Einblick in sein vom Kampf zwischen Welt- und Kunstanschauung durchwogtes Innere gibt uns Zola in seinem Roman *„L'Œuvre“*. Zu Claude's Freund Sandoz hat Zola offenbar selbst Modell gestanden. Sandoz kämpft wie Zola um den naturalistischen Roman. Seit seinem 14. Lebensjahre hat er sich begeistert der Lektüre der Romantiker hingegeben, verzehrt von einem Durste nach Litteratur und Kunst. Victor Hugos ungeheuerliche Phantasiegemälde haben ihn in Verzückung versetzt und ihm das Leben in „der trügerischen Beleuchtung eines fünften Aktes“ erscheinen lassen. Auch Musset hat ihn in seine Leidenschaften und Tränen gehüllt. Er glaubt bald ebenso wie dieser, aus allen Dingen den „ewigen Schrei des Elends“ zu hören. Da fängt er an, ein reges Interesse an der Wissenschaft zu nehmen. Sie wird für ihn zur einzig möglichen Grundlage des Romans. Aber zugleich stößt er auf die Schwierigkeit, die wissenschaftliche Erkenntnis im Roman kühl und leidenschaftslos wiederzugeben: *„Mais voilà! que lui prendre, comment marcher avec elle?* (mit der Wissenschaft) *Tout de suite je sens que je patauge.“* [2]) Sein Temperament ist zu stürmisch. Zwar glaubt er, daß eine spätere Generation logischer, in der „erhabenen Einfachheit des Wahren“ schreiben wird, kann sich jedoch nicht verhehlen, daß eine Einwirkung des Temperaments auf das Kunstwerk sich ganz nie wird vermeiden lassen: *„Qu'on ne craigne pas d'aplatir l'œuvre, le tempérament est là, qui emportera toujours le créateur.“* [3])

---

[1]) 231 f. — [2]) 50. — [3]) 484.



Schon nach dem Erscheinen der *„Thérèse Raquin"* wurde erkannt, daß der angeblich wissenschaftliche Zweck des Romans und der angewandte Stil schlecht zusammenpaßten. In dem Vorwort zur zweiten Auflage wird eine Kritik erwähnt, in der es heißt: *„D'autre part le style n'a pas la simplicité que demande un roman d'analyse"*. In seinen späteren Romanen sehen wir uns erst recht vergebens nach dem Stile der Kürze und Klarheit um. Auch Brunetière weist in seiner sarkastischen Art darauf hin: *„Si l'observation de M. Zola n'est pas d'un ‚réaliste', j'ajoute que son style est d'un romantique. Chose bizarre! ce ‚précurseur' retarde sur son siècle! Ses études sonnent l'heure de l'an 1900 et ses romans marquent toujours l'heure de 1830."* Keinem Litterarhistoriker, der sich seither mit Zola beschäftigte, konnte der große Riß in Zolas Lebenswerk verborgen bleiben. Heinrich Morf, Erich Meyer, Georg Brandes, Eugen Wolff und andere, sie alle haben darauf hingewiesen. Morf wird durch die *„Rougon-Macquart"* so sehr an die *„Légende des Siècles"* erinnert, daß er diese Romanreihe *„Légende du Second Empire"* nennen möchte.[1]) Brandes wirft in einem Aufsatze die Frage auf: Wie wird die Natur bei Zola durch sein Temperament umgeformt?[2]) Er geht dabei von Zolas Definition der Kunst aus: *„l'art est un coin de la nature, vu à travers un tempérament"*. Mit *„tempérament"* hat Zola nicht das umgestaltende, geistige Sehen des Dichters gemeint, sondern „das lose Erfinden einer Einbildungskraft, welche über den Gegenständen und außerhalb des dargestellten Menschen schwebt". An anderer Stelle sagt Zola über diese freie Erfindungsgabe *(„le génie")*, daß sie niemals mit der Erfahrung in Widerstreit kommen dürfe.[3]) Man sieht, Zola ist sich über diese in der Theorie zugelassene

---

[1]) Hinnebergs Kultur der Gegenwart IX, 1 p. 388. — [2]) Deutsche Rundschau 1888, 1. — [3]) *Rom. Exp.* 34.

Phantasie nicht recht klar. Brandes zeigt nun, daß Zola tatsächlich die Natur durch das umgestaltende Temperament des Romantikers sieht, und von Natur im Sinne Zolas in seinen Werken nicht mehr die Rede sein kann.

Abgesehen von diesem Aufsatze fand ich noch wertvolle Hinweise für meine Untersuchung bei Eugen Wolff.[1]) Er führt ebenfalls aus, wie wenig Zolas Romane den Anforderungen des *„roman expérimental“* entsprechen, wie sehr aber ihr Kunstwert unter dem Streben nach Wissenschaftlichkeit leidet. Ein englischer Aufsatz von Hart[2]) zeigt, daß der Idealismus Zolas in der Darstellung starker Persönlichkeiten und freier Willensnaturen klar zutage tritt, und allmählich die Lehre vom Milieu und der Vererbung zurückdrängt. Alle diese Abhandlungen, wie auch die von Hennequin, Huret, Doumic, Brunetière, Diederich und anderen haben keineswegs eine irgendwie ausführlichere Wertung von Zolas Dichtkunst geben wollen. Eine solche suchte ich vergeblich auch in den umfangreicheren Werken über Zola. Lepelletier[3]) und Vizetelly[4]) beschäftigen sich vorwiegend mit biographischen und stofflichen Äußerlichkeiten, kommen aber zu keinem befriedigenden Urteil über Zola als Dichter. Bouviers Vorträge[5]) über Zola haften ebenfalls an der Oberfläche, ohne Zola auf seine künstlerische Art hin eingehender zu untersuchen. Ich wäre mithin ziemlich auf mich selbst angewiesen geblieben, wenn ich nicht durch die schon erwähnte Schrift meines verehrten Lehrers Eduard Wechssler auf die künstlerische Verwandtschaft von Zola und Hugo aufmerksam geworden wäre. Der dort gegebenen Anregung soll nunmehr Folge geleistet und in einem analytischen Abschnitte die Zola und Hugo gemeinsamen dichterischen Gestaltungsmittel gezeigt und zu den Welt-

[1]) Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft. — [2]) *Fortnightly Review,* Band 66. — [3]) É. Zola, *Sa Vie — son Œuvre.* — [4]) É. Zola, *Novelist and Reformer.* London, New York 1904. — [5]) *L'Œuvre de Zola.*

anschauungen der beiden Dichter in Beziehung gesetzt werden. Es kann dabei nicht unsere Aufgabe sein, Hugo als Dichter im Ganzen zu behandeln, sondern vielmehr, wie schon gesagt, nur die Grundlinien seines Kunstschaffens, soweit sie mit Zola zusammentreffen. Ein synthetischer Teil wird darauf Zola in seinen einzelnen Romanen als Romantiker zu würdigen versuchen, soweit das in einigen Hinweisen auf besonders in die Augen fallende Einzelheiten möglich ist.

I.

Analytischer Teil: Das Verhältnis von Kunst- und Weltanschauung bei Victor Hugo und Emile Zola.

A. Einheit von Kunst- und Weltanschauung bei Victor Hugo.

1. Hugos dichterische Gestaltungskraft.

In seinen Abhandlungen über die Romantiker wird Zola nicht müde, Hugo immer wieder seine maßlose Einbildungskraft vorzuwerfen. In der Tat äußert sie sich mit einer Wucht und Ursprünglichkeit, wie sie Frankreich vor und nach ihm nicht erlebt hat. In Hugo wirken Urkräfte menschlichen Vorstellungsvermögens. Geradezu an die Naturauffassung primitiver Menschen erinnert uns sein künstlerischer Drang, Lebloses zu beseelen. Wir beschränken uns hier auf einige Andeutungen, da dieses Thema schon ausführlich behandelt worden ist.[1] Sehr wirkungsvoll hat Hugo dieses Kunstmittel in dem Roman *Notre-Dame de Paris* verwendet, wo die Kathedrale selbst handelnde und fühlende Person ist. In dem Roman *Quatre-vingt-treize* ist es ein Geschütz, das im Kampfe mit den Menschen als wollendes Individuum auftritt. Endlich sei noch auf die Beseelung der Erde hingewiesen, z. B. in

[1] R. Marquardt, Die Beseelung des Leblosen bei franz. Dichtern des 19. Jahrhunderts. Diss. Marburg 1906.

dem Gedichte *„Ce qu'on entend sur la montagne"*,[1]) weil gerade die Erde auch bei Zola oft, und zwar auch außerhalb seines Romans *La Terre*, als „Mutter Erde" eine Rolle spielt.

Ein zweites für Hugo höchst bedeutsames Stilgesetz ist die Antithese, ohnehin ein spezifisch französisches Kunstmittel. Hugos Vorliebe für antithetische Umrisse zeigt sich in der Schilderung wild zerrissener Felsschluchten, abenteuerlich geformter Gebirgskämme oder seltsamer Tier- und Pflanzenformen. Für feinere Farbenunterschiede hat er keinen Blick. Je mehr seine dichterische Eigenart sich ausbildet, um so krasser werden die Farbengegensätze, bis er nur noch tief schwarze Schatten auf der einen und blendend weißes Licht auf der anderen Seite erkennt.

Ausgedrückt hat er diese Schwarzweißkunst auf die mannigfachste Art. Sie zeigt sich in der Handhabung der Sprache ebensogut wie in dem Aufbau seiner Werke. Substantiva, die etwas Leuchtendes, Helles, Klares bezeichnen, stehen unmittelbar neben Adjektiven wie *„sombre, lugubre, obscur"*. Hugos Romane verraten ihren antithetischen Charakter zum Teil schon in ihren Grundgedanken. So behandelt der Roman *L'homme qui rit* den Gegensatz von Idealismus und Sinnenlust; in *„Les Misérables"* stehen sich Individuum und Gesellschaft gegenüber, während *„Les Travailleurs de la Mer"* den Menschen im Kampfe mit den Naturgewalten darstellen. Ebenso bauen sich die Handlungen und Charaktere auf Gegensätzen auf und bekommen dadurch etwas ungemein Lebendiges und Fesselndes.

In *„Notre-Dame de Paris"* lernen wir ein elendes Weib kennen, das sich in eine Art Käfig hat einmauern lassen. Sie vertrauert dort ihr Leben im untröstlichen Schmerz um ihr einziges, von Zigeunern geraubtes Kind. Stumm, un-

---

[1]) *Feuilles d'automne* V.

beweglich und teilnahmslos sieht sie dem Straßengetriebe zu. Als sie erfährt, daß eine Zigeunerin hingerichtet werden soll, wird sie plötzlich lebhaft. Der Schmerz des zerrissenen Mutterherzens legt ihr die gräßlichsten Verwünschungen in den Mund. In der zum Tode verurteilten Esmeralda erkennt sie dann ihre tot geglaubte Tochter. Aus der stillen, dem Leben fast abgestorbenen Büßerin wird eine Hyäne, die nur über ihre Leiche hinweg den Mord ihres Kindes duldet.

Gegensätze von ähnlicher Schroffheit kennzeichnen das Leben des Priesters Claude Frollo. Frühzeitig hat er seinen Körper der Sinnenlust entwöhnt. Durch alchemistische Studien vollends dem Leben entfremdet, führt er auf dem Turme der Notre-Dame-Kirche in einem einsamen Stübchen ein zurückgezogenes Gelehrtendasein. Da erblickt er eines Tages die Zigeunerin Esmeralda, und vorbei ist es mit seinem weltflüchtigen Gelehrtendasein. Die Liebesleidenschaft ergreift ihn mit Ungestüm. Um dieses Mädchen zu gewinnen, stürzt er sich in das Pariser Stadtleben und stößt rücksichtslos jedes Hindernis, das ihm in den Weg kommt, beiseite. Um Esmeralda in seine Gewalt zu bekommen, bringt er sie sogar in den Kerker. Als er auch dort trotz seiner Drohungen kein Gehör bei ihr findet, zieht er es vor, sie auf dem Schafott enden zu lassen, statt sie in den Armen eines anderen sehen zu müssen. Aus dem Priester ist ein Mörder geworden.

Auch die Situationsschilderungen packen uns durch ihre antithetische Szenenfolge. In dem Romane *Les Misérables* folgt auf das brausende Getümmel der Schlacht bei Waterloo die unheimliche Stille der Todesnacht. Eine aufregende Verfolgungsszene in den nächtlichen Straßen von Paris findet ihre Fortsetzung in einem friedlichen Klosterstilleben. In Einem Buche finden wir vereint das Idyll des Hauses in der Rue de Plumet und den Barrikadenkampf in der Rue St.-Denis. Dieses „Epos“ mit der außerordentlichen Lebendigkeit seiner

Schilderung steht in unmittelbarem Gegensatz zu der schaurigen Stille der Pariser Kloaken, die in ihrer Finsternis wiederum grell gegen die Abendlandschaft an der Seine abstechen.

Ein weiteres Gesetz von Hugos geistigem Sehen ist die Vergrößerung und Übertreibung. Hugos Phantasie überflutet die Welt der sinnlichen Anschauungen mit elementarer Gewalt und verzerrt die Dinge der Natur ins Riesenhafte. Die Wirklichkeit des Lebens wird zur epischen Großartigkeit. „*Tous les incidents sont des catastrophes, toutes les entreprises héroïques, les passions et les émotions intenses, les intrigues ténébreuses et les vertus angéliques.*“ [1]) Oft genug steigert sich die Übertreibung ins Krankhafte, wie z. B. bei der Beschreibung der sieben Weltwunder in der *Légende des Siècles.*[2]) In dem olympischen Jupiter denkt und atmet die ganze Welt. Die Stürme fragen ihn, ehe sie sich erkühnen, die Meere aufzuwühlen. Eine Bewegung seines Szepters genügt, um Cerberus zu hindern, die Sterne vom Himmel zu reißen. Ja selbst die Harmonie der Sphären untersteht seinem Machtbereich. Durch einen Donnerschlag gibt er den Himmeln ihren Rhythmus. Ein Zeichen von ihm genügt, um die Sinne der Menschen zu verwirren. Das ganze Weltgebäude würde einstürzen, wenn Jupiter es wollte.

Noch gewaltiger ist der Koloß von Rhodos. Unerschütterlich fest steht der Erzriese, siegbewußt, ein Beherrscher der Zeit, die Unwandelbarkeit selbst. Seine Arme dehnen sich gen Himmel, als riefen sie die Morgenröte zur Hilfe. Doch Sonne und Mond sind für ihn nur Phantome. Er bedarf ihrer nicht.

Dennoch gibt es auf Erden ein Ungeheuer, dem selbst die ewig scheinenden Weltwunder nicht zu widerstehen vermögen. Es ist der allmächtige Wurm des Grabes. Mögen

[1]) Hennequin, *Quelques écrivains français V. Hugo*, 137. — [2]) I, 12. Abschnitt.



die Werke der Menschen auch die Berge an Höhe übertreffen, mögen sie den Himmel stürmen, der Wurm sieht alledem verächtlich zu und wartet seine Zeit ab:

> *„La ruine est promise à tout ce qui s'élève.*
> *Vous ne faites, palais qui croissez comme un rêve,*
> *Frontons au dur ciment,*
> *Que mettre un peu plus haut mon tas de nourriture,*
> *Et que rendre plus grand, par plus d'architecture,*
> *Le sombre écroulement.“*

Der Trieb zum Vergrößern mußte Hugos Phantasie über alle Grenzen menschlichen Denkens hinausheben. Ein rastloses Streben beseelte den Dichter, Unaussprechliches auszudrücken. Er suchte in das rätselhafte Keimen des Lebens, in das verborgene Wachstum der Tiere und Pflanzen einzudringen. Ferne, nächtliche Geräusche, im Halbschatten murmelnde Quellen werden zu Stimmen aus einer andern Welt. Schließlich findet er Unerklärliches im Klarsten und Einfachsten.[1])

Im Hinblick auf die ähnlich mystische Beschreibung des „Paradou“ in Zolas Roman *La Faute de l'Abbé Mouret* sei hier auf ein *„Choses de la nuit“* überschriebenes Kapitel aus *„Les Misérables“* eingegangen. Straßenräuber wollen in das in einem seltsamen Parke versteckte Haus Valjean's einbrechen. Am Parktore angelangt, stehen sie merkwürdigerweise von ihrem Vorhaben ab. Die Ursache scheint die Warnung der Tochter eines der Einbrecher zu sein. Tatsächlich aber sind es, wenn wir dem Dichter glauben wollen, in dem nächtlichen Garten wirkende, geheimnisvolle Kräfte, die sie zur Umkehr zwingen. *„Ce qui venait de se passer dans cette rue n'eût point étonné une forêt. Les futaies, les taillis, les bruyères, les branches âprement entre-croisées, les hautes*

---

[1]) Vgl. Hennequin, *Quelques Écr. fr.*, 138.

herbes existent d'une manière sombre; le fourmillement sauvage entrevoit là les subites apparitions de l'invisible; ce qui est au-dessous de l'homme y distingue à travers la brume ce qui est au delà de l'homme; et les choses ignorées de nous vivants s'y confrontent dans la nuit . . . Ce qui sort du cimetière intimide et déconcerte ce qui sort de l'antre; le féroce a peur du sinistre; les loups reculent devant une goule rencontrée." [1])

Irrationales, nicht anders als Begriffliches, kann dichterisch nur im Bilde gegeben werden. Nicht als ob Hugo erst nach Bildern suchte, um einen vorhergefaßten Gedanken zu veranschaulichen. Vielmehr holt er umgekehrt seine Gedanken erst aus dem Bilde heraus. Daß Hugo dabei abenteuerliche Form und zackigen Umriß bevorzugt, liegt, wie wir schon sahen, in seiner geistigen Veranlagung begründet. Vor allem nehmen Tiere mit unruhigen Bewegungen für ihn leicht eine sinnbildliche Bedeutung an. Der Löwe ist das Symbol der Klugheit und Rache, die Eule und die Kröte versinnbildlichen den verhöhnten Christus. Im Wurme sieht er die Schlechtigkeit der Menschen. Oder um ein Beispiel aus den „*Contemplations*" zu nehmen: Hugo empfindet aufrichtiges Mitleid mit allen von der Menschheit ungerecht verstoßenen Geschöpfen. Er versinnbildlicht sie durch die Spinne und die Brennessel. Haben nicht auch diese „zwei Opfer des nächtlichen Schattens" Anspruch auf ein wenig Mitleid und Liebe?

„*Pour peu qu'on leur jette un œil moins superbe,*
Tout bas loin du jour
La vilaine bête et la mauvaise herbe
Murmurent: ‚Amour'!" [2])

Auch den oben erwähnten sieben Weltwundern liegen symbolische Bedeutungen zugrunde. Der Tempel von Ephesus

---

[1]) *Les Misérables* VI, 28—29. — [2]) *Contemplations* I, 243.



ist das Sinnbild der erhabenen Schönheit. Die hängenden Gärten von Babylon versinnbildlichen die Freuden des ewigen Frühlings. Mit dem stolzen Grabmal des Mausolus ist zugleich der Schmerz und die Trauer gemeint. Der olympische Jupiter verkörpert die Macht, der Leuchtturm von Pharos die Klugheit, der Koloß von Rhodos die Kraft, und die Cheopspyramiden endlich sind das Symbol der Ewigkeit.

Ein letztes Merkmal von Hugos Kunstanschauung ist die Neigung zum Typisieren. Sie hängt aufs innigste zusammen mit seinem vorzugsweise auf die äußere Form gerichteten Sehvermögen. Zur individuellen Charakterzeichnung fehlt ihm außer der Menschenkenntnis die Fähigkeit, seelisches Leben zu zergliedern. Zudem entspricht die Vereinfachung der mannigfachen Erscheinungen des Lebens seinem Bedürfnis nach monumentaler Größe. Typische Gestalten erreichen diese leichter als Individuen.

Ein Blick in die Vorrede der *Légende des Siècles* zeigt, unter welchem Gesichtspunkt Hugo die Menschheitsgeschichte betrachten will. Weniger sollen einzelne Persönlichkeiten herausgegriffen, als vielmehr eine allgemeine Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes in ihren Hauptdaten gegeben werden: *„L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie, responsabilité pour l'autre."* Den Werdegang solcher Menschheitsideale zu verfolgen und dichterisch zum Ausdruck zu bringen, bezeichnet der Verfasser als den Zweck seines Werkes. Ist aber die Weltgeschichte nicht die Geschichte einzelner großer Persönlichkeiten? Sehen wir an einem Beispiel, wie Hugo sich seiner Aufgabe entledigt. Der Abschnitt *„Le Parricide"* [1])

---

[1]) *Lég. des Siècles,* 1. Band 10. Abt. 1. Abschnitt.

handelt von König Knut von Dänemark. Die weltgeschichtliche Bedeutung dieses Mannes wird nur in einigen Versen behandelt. Der Hauptteil malt das ruhelose Umherirren nach seinem Tode aus, eine Strafe für das schwerste Verbrechen seines Lebens, den Vatermord. Nur um dieser größten menschlichen Sünde willen nimmt Hugo den Dänenkönig in seine Dichtung auf. Knut wird zum Typus des Vatermörders.

Ganz allgemein leiden Hugos Charaktere an dem Mangel seelischer Einzelzeichnung. Jean Valjean z. B. in *„Les Misérables“* ist im wesentlichen der Typus des Mannes, der sich aus den Tiefen der menschlichen Gesellschaft zu reinster Sittlichkeit aufschwingt. Javert ist der typische Detektiv. Nur kurz vor seinem Tode macht er eine psychologisch individuelle Entwicklung durch. Enjolras ist nicht nur der Führer des uns schon bekannten Barrikadenkampfes, sondern mehr noch der Typus des der Pariser Vorstadt entwachsenen *„truand“*.

2. Hugos Weltanschauung im Einklang mit den Grundsätzen seines künstlerischen Verfahrens.[1]

Hugos schaffender Geist unterzieht die Erscheinungen der außerhalb gegebenen Natur einer tiefgreifenden Veränderung. Trotzdem bleiben seine dichterischen Schöpfungen Natur, freilich in einem höheren, künstlerischen Sinne, im Sinne jener Wahrheiten, die Hugo hinter den Dingen der sichtbaren Welt ahnt. Dieses echt dichterisch-intuitive Verhalten wirkt in ihm so mächtig, daß es mit unwiderstehlicher Gewalt seine ganze Gedankenwelt mit sich fortreißt und von entscheidender Bedeutung für seine Weltanschauung wird. Philosophisches Denken und künstlerisches Schauen stehen in einem harmonischen, für Hugo zugleich bezeichnenden Ver-

---

[1]) Vgl. Wechssler, Weltanschauung und Kunstschaffen, 24—34.



hältnis. Wechssler sagt darüber: „In Hugo eilt das schöpferische Schauen des Künstlers durchaus dem prüfenden Denken voran und zieht dieses oft mit Sturmgewalt hinter sich her ... Nicht etwa, daß seine Weltanschauung erst aus seiner Kunstanschauung geflossen wäre. Aber jene reifte erst dem älteren Dichter zum klaren Bewußtsein und zur gedanklichen Ausbildung, ob sie auch schon von Anfang an in seinem Kunstschaffen wirksam gewesen war."[1]) Unter diesem Gesichtspunkte haben wir nun Hugos Weltanschauung zu betrachten, um uns zu überzeugen, daß die Wirkung und der dauernde Wert der dichterischen Schöpfungen Hugos eben auf der durch den Einklang von Weltanschauung und dichterischer Gestaltung bedingten künstlerischen Wahrhaftigkeit beruhen.

Wie wir sahen, wähnt Hugo vermöge einer in ihm wirkenden Urkraft menschlicher Phantasie in allen Dingen der Umwelt eine Seele. Dieses Kunstprinzip vertieft sich bei Hugo allmählich zur animistischen Weltanschauung, die sich ihrerseits zum Glauben an die Seelenwanderung und an die Gottheit fortentwickelt. Alle Seelen streben nach sittlicher Vollkommenheit, und verbinden sich zu ihrer Läuterung nacheinander mit Körpern niederer und höherer Ordnung. Die Seele des sittlich reinen Menschen geht endlich in die Gottheit auf. Diese Gottheit stellt Hugo sich zunächst persönlich vor, später geht er zum Deismus und Pantheismus über, einer Weltauffassung, die dem Gestaltungsgrundsatz der Allbeseelung wohl am meisten entspricht.

Die himmelwärts strebende Seele ist für Hugo der Inbegriff des Guten auf der Welt. Dieses lebt in ewigem Kampfe mit dem Bösen, das durch die Materie, den Kerker

---

[1]) Wechssler, Weltanschauung und Kunstschaffen, 25. Dazu kommt, daß Hugo zuerst Katholik gewesen war, also erst später eine selbständige Weltanschauung in sich ausbilden konnte.

der Seele, verkörpert wird. Den Gegensätzen in seiner Kunstanschauung entspricht der Dualismus seiner Weltanschauung. In der ersten Zeit seines Schaffens lebt in Hugo namentlich der Gegensatz zwischen der Natur, die *a priori* gut ist, und dem Menschen, der sie durch seine Unvollkommenheit entweiht. Diese Anschauung finden wir z. B. noch in dem Gedichte *„Ce qu'on entend sur la montagne"* aus der Sammlung *„Feuilles d'automne"*. Der Dichter steht auf einem hohen Berge, der die Meere und Festländer beherrscht. Aus den verworrenen Geräuschen, die aus der Tiefe zu ihm empordringen, entnimmt er zwei deutliche Stimmen, eine triumphierende vom Ozean her und eine klagende von der Landseite:

> *„Frères, de ces deux voix étranges, inouïes,*
> *Sans cesse renaissant, sans cesse évanouïes,*
> *Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,*
> *L'une disait: Nature, et l'autre: Humanité!"*

Später wurde Hugo mehr gequält von dem Widerspruch zwischen dem Glauben an den Fortschritt der Menschheit, und der Verzweiflung an der Gegenwart mit all ihrem menschlichen Elend. Diesen Gegensatz fand er auch in dem einzelnen Menschen wieder. Er sieht in ihm den Sklaven seiner Leidenschaften und der sozialen Verhältnisse, und kann doch seine Willensfreiheit nicht leugnen. Der Lösung aller dieser Gegensätze sieht Hugo mit freudiger Lebenszuversicht entgegen: Die Menschheit schreitet fort, ihre edleren Triebe werden endlich überwiegen. Überall endet der Kampf mit dem Sieg des Hellen, Geistigen, Guten über das Dunkle, Stoffliche, Böse.

Hugos primitive Naturauffassung ist nicht allein auf die Eigenart seines künstlerischen Schauens zurückzuführen. Vielmehr kommt als weitere Ursache hinzu der Mangel an tieferer Kenntnis der geistigen Strömungen seiner Zeit sowohl,



als auch der Vergangenheit, abgesehen davon, daß es in den Jahren, in denen Hugo sich als Mensch und Dichter bildete, in Frankreich keine einheimische höhere Philosophie gab. Fremde Sprachen und Kulturen kannte er noch viel weniger. Nur so war es möglich, daß er als Dichter nicht nur die Geisteskultur seiner Zeit auf die Vorstellungswelt primitiver Menschen zurückführen, sondern sich selbst für einen Propheten und Messias seines Volkes und der Menschheit überhaupt halten konnte. *„Tout ce qui . . . lui vint à l'esprit d'idées générales sur l'homme, la destinée et le bien, il le crut sorti de son propre fond.“* [1]) Als seine Aufgabe sah er nichts Geringeres an als die Erfüllung seiner göttlichen Sendung, die Völker zu erziehen. Himmelstrebend waren die Gedanken, die er der Menschheit mitzuteilen hatte: Ein Prophet sieht die Erscheinungen dieser Welt mit verklärten Augen. Es ist, als wenn er an irdische Dinge den Maßstab einer andern, uns rätselhaften Welt legt. In diesem Reich des ewig Unerforschlichen thront Gott. Indem er Gott zu erfassen sich abmüht, gerät er in einen Zustand der Verzückung und vermag nur in geheimnisvoller Weise anzudeuten, was seine Seele jenseits der Vernunft ahnt. So ist bei Hugo der Stil der Vergrößerung und der geheimnisvollen Verschleierung ein Ausdruck seines Strebens nach Gott. Aus dem Endlichen ins Unendliche! Das ist ein in seinen Werken immer wiederkehrender Gedanke:

„Vous savez bien que l'âme est forte
Et ne craint rien
Quand le souffle de Dieu l'emporte!
Vous savez bien
Que j'irai jusqu'aux bleus pilastres
Et que mon pas,
Sur l'échelle qui monte aux astres
Ne tremble pas!“ [2])

[1]) Renouvier, *V. Hugo le poète*, 327. — [2]) *Contemplations* VI, Ibo.



Die Verwendung des Symbols erscheint nicht minder an Hugos prophetische Lebensaufgabe gebunden. Als Gottkünder bedarf er der Sinnbilder für jene übernatürlichen Kräfte, deren Walten er als Dichter nur mittelbar wiederzugeben imstande ist. Auf den normannischen Inseln wird ihm das donnernde Getöse des Meeres zum Sinnbild der menschlichen Grausamkeit, während die sanfte Wellenbewegung des ruhenden Meeres ihn an die Weltharmonie gemahnt.[1])

Auch der typisierende Stil lehrt uns Hugo als Seher begreifen. Von seiner hohen Warte gewahrt er die Menschen und ihr Treiben nur in großen, wesentlichen Zügen. Er sieht nicht das Innere der einzelnen Menschen, sondern ordnet sie nach ihren äußeren typischen Merkmalen in Gruppen.

Das Ergebnis dieses Abschnittes mag kurz dahin zusammengefaßt werden: Hugos Kunstanschauung weist gewisse Grundrichtungen künstlerischer Gestaltung auf, die sowohl unter sich ein einheitliches Ganzes bilden, als auch mit der aus ihnen zur Vollreife entwickelten Weltanschauung im Einklang stehen.

B. Widerspruch von Kunst- und Weltanschauung bei Emile Zola.

1. Zolas künstlerische Verwandtschaft mit Victor Hugo.

Wesentlich anders liegen die Dinge bei Zola. Nur seine Kunstanschauung hält sich in den Bahnen seines großen Meisters Hugo. Ihm auch in der Weltanschauung zu folgen, ist ihm schon wegen seines Strebens nach wissenschaftlicher Erkenntnis unmöglich. Davon später ausführlicher. Zunächst gilt es, Zola als Dichter und Schüler Hugos kennen zu lernen.

---

[1]) *Feuilles d'automne.* Pan.



Nach der von Zola übernommenen Milieutheorie des Philosophen und Geschichtsschreibers Taine ist die Entwicklung des Durchschnittsmenschen wesentlich an seine Umgebung gebunden. Diese Theorie legt Zola in seinen Romanen praktisch dar und macht sie dichterisch besonders dadurch wirksam, daß er die leblose Umwelt beseelt und oft zugleich das Beseelte „entseelt". Für die Beseelung des Leblosen im einzelnen können wir auch hier auf die obengenannte Arbeit von R. Marquardt verweisen. Durch die nebenhergehende „Entseelung des Beseelten" nimmt Zola dem Individuum den letzten Rest freier Willensentscheidung, und verstärkt dadurch die übermächtige Einwirkung der Umwelt auf das Schicksal des Menschen noch mehr. Sehr deutlich tritt dieser Vorgang in dem Roman *L'Œuvre* in die Erscheinung, wo Christine, die Frau des Malers Claude, zum willenlosen Werkzeug im Dienste der Kunst erniedrigt wird: *„C'était un métier où il la ravalait, un emploi de mannequin vivant, qu'il plantait là et qu'il copiait, comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte."* [1])

Das Stilmittel des Gegensatzes verwendet Zola wie Hugo mit bewundernswürdigem Geschick, freilich nicht in allen Romanen gleichmäßig. Romane wie *La Curée*, *L'Assommoir*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *La Terre* oder *La Bête Humaine* geben nur einseitige Schilderungen gesellschaftlicher Mißstände. Manchmal hebt sich nicht eine einzige Persönlichkeit aus dem Sumpfe niederer Gemeinheiten empor. Dagegen wogt in der Mehrzahl seiner Romane ein heftiger Kampf zwischen entgegengesetzt gearteten Menschen. Immer wieder tun sich die Gegensätze auf zwischen dem im Elend schmachtenden Proletarier und dem im Überfluß lebenden Bürger, zwischen dem schwellenden, nach Fortpflanzung verlangenden Leben

---

[1]) 320.

und der lebensfeindlichen, weltflüchtigen Kirche, zwischen dem fortschrittlichen, modernen Frankreich und der Verdummungspolitik der katholischen Geistlichkeit, zwischen Wissenschaft und Glaube. In der Kunst stehen sich Naturalismus und Romantik diametral gegenüber. Opfer dieses Kampfes wird der Maler Claude in dem Roman *L'Œuvre.* Ein Meisterstück antithetischer Kunst ist der Roman *La Faute de l'Abbé Mouret.* Der Gegensatz von Lebensbejahung und -verneinung zieht sich, man möchte fast sagen, als Leitmotiv, durch den ganzen Roman hindurch. Hier sei gezeigt, wie Zola ihn bei Albines letztem Versuch, Serge wiederzugewinnen, herausarbeitet.

Eine wachsende Liebesleidenschaft beseelt die Geliebte des Priesters, während dieser dem Leben wieder völlig abgestorben ist. Selbst die lebhaftesten Vorstellungen ehelichen Glückes vermögen ihn nicht seinen entsagungsvollen Träumereien zu entreißen. Ganz verwirrt antwortet er ihr nur: *„Ah! je me souviens!“* Das Priesterkleid hat seinen Körper für menschliche Regungen unempfindlich gemacht. Er kennt nur die Kirche mit der andächtig knieenden Menge und dem verklärten Bilde des Gekreuzigten. Aufs neue versucht Albine, ihn zum Leben zu erwecken, indem sie ihm ihr zukünftiges Leben in einer großen Stadt ausmalt. Dort will sie nicht mehr das wilde, ausgelassene Mädchen sein, sondern sich wie eine feine Dame benehmen: *„Et je sais encore saluer, je sais marcher posément, avec de petits balancements de menton. Va, je serai une jolie femme à ton bras, dans les rues.“* [1]) Er geht darauf gar nicht ein: *„Es-tu entrée dans les églises, parfois, quand tu étais petite?“* Schon in früher Jugend hat es ihn in die Kirche gezogen. Dort fühlt er sich wie im Paradiese. An seinen Wangen glaubt er den Atem der Heiligen zu spüren. Ein Gefühl träumerischer Seligkeit läßt

[1]) 397.

ihn die Außenwelt vergessen. Hätte er doch nie aus diesen geweihten Räumen seinen Fuß hinausgesetzt! *„Oui, j'aurais voulu vivre là, toujours, perdu au fond de cette béatitude."*

Albine aber fährt fort, ihm die Freuden ihres ehelichen Zusammenlebens zu beschreiben. Sie will ihm in allem zu willen sein, alle seine kleine Launen befriedigen: *„Si tu désires m'entendre jouer un air que tu aimes, tu n'auras qu'à me l'indiquer, je l'apprendrai pendant des mois, pour te le faire entendre, un soir, chez nous, dans une chambre bien close, dont nous aurons tiré toutes les draperies. Et tu me récompenseras d'un seul baiser . . . Veux-tu?"* Serge aber versinkt wieder in seine religiösen Schwärmereien. Gott erschien ihm einst im Zustande höchster Verzückung. Er glaubte, vor himmlischer Liebe vergehen zu müssen. Von Stund an waren die Bewegungen seines Körpers nur kirchlichen Weiheakten gewidmet: *„Quand je lève la main, c'est pour une bénédiction. Quand j'avance les lèvres, c'est pour un baiser donné à l'autel."* Leib und Seele gehören ihm nicht mehr. Gott hat von allem Besitz ergriffen.

Albines Gedanken gehen nach wie vor in ganz anderer Richtung. Sie träumt von dem Kinde, das sie ihm schenken wird. Ihre ganze Sorge soll die Erziehung dieses geliebten Wesens sein. Das Kind wird ihrer beider Glück besiegeln. Doch vergebens hat Albine gehofft, dadurch auch nur ein Lächeln auf dem Angesicht ihres Geliebten hervorzurufen. Der Priester ist wie ein Heiliger aus Stein, jahraus jahrein von Weihrauchdüften umgeben.

Da bei Serge die Worte machtlos sind, bleibt Albine nur ein letztes Mittel übrig. Sie zieht den Geistlichen mit sich fort an jenen geheimnisvollen Ort, wo sie sich ihm zum ersten Male hingab. Wie damals fordern alle Pflanzen und Tiere des Waldes stürmisch zum Liebesgenusse heraus. Doch Serge hört ihre Stimmen nicht mehr. Er weint. Da kommt



Albine plötzlich die ganze Jämmerlichkeit dieses lebenden Leichnams zum Bewußtsein. Mit verächtlicher Miene weist sie ihn zum Paradou hinaus: *„Va-t-en! Va-t-en!“*

Albine geht an ihrem Liebeskummer zugrunde. Doch nur scheinbar hat die Lebensverneinung gesiegt, denn an Albines Grabe triumphiert das Leben. Während der Sarg in die Gruft hinabgelassen wird, erhebt sich auf dem benachbarten Hühnerhofe ein vielstimmiges Geschrei der Tiere. Désirée, „die Mutter Cybele“, erscheint mit freudestrahlendem Gesichte und verkündet den Sieg des immer neu gebärenden Lebens: *„Serge, Serge! . . . la vache a fait un veau!“* [1])

Hugos Neigung zum Vergrößern entspricht bei Zola einmal eine gleiche Vorliebe für maßlose Übertreibungen, außerdem aber eine auffällige Häufung von Einzelheiten in der Schilderung, wodurch eine ähnliche Wirkung erzielt wird. So enthält z. B. *„Le Ventre de Paris“* so viele Einzelheiten über den Verkaufsbetrieb in den Pariser Markthallen, daß man sich nach diesen Angaben als Fremder dort fast zurechtfinden könnte. Der Roman *La Faute de l'Abbé Mouret* bringt eine ausführliche Abhandlung über die Ausbildung junger Priester. *„Au Bonheur des Dames“* läßt das Leben und Treiben in einem Pariser Warenhause vor unsern Augen so lebendig erstehen, wir werden so eingehend mit den Geschäftssorgen eines Großkaufmannes vertraut gemacht, daß Fachleute den Roman schon deshalb mit Interesse zur Hand nehmen werden. *„Germinal“* führt uns bis in die belanglosesten Kleinigkeiten eines Bergwerkbetriebes ein. *„Le Rêve“* hat man ein Handbuch für Meßgewandmacher genannt.

Während solche ins Einzelnste gehende Beschreibungen in Zolas Romanen überall wiederkehren, treten eigentliche Vergrößerungen nur hin und wieder auf, dann freilich oft

---

[1]) 428.

sehr stark aufgetragen. Als ein Musterbeispiel sei hier die Gänsemahlzeit aus dem Roman *L'Assommoir* näher ausgeführt.

Das Ehepaar Coupeau veranstaltet zum Namenstag der Gervaise einen Festschmaus. Verwandte und Bekannte sind in großer Zahl erschienen. Schon nach den ersten Gängen herrscht an der Tafel eine gewisse Übersättigung. Die Männer knüpfen sich ihre Westen auf, die Frauen wischen sich den Schweiß vom Gesichte. *„Le repas fut comme interrompu; seuls quelques convives, les mâchoires en branle, continuaient à avaler de grosses bouchées de pain, sans même s'en apercevoir."* [1]) Da ertönen Ausrufe der Verwunderung. Eine riesige gebratene Gans erscheint auf dem Tisch. Man wagt es zunächst nicht, sie anzurühren, sondern betrachtet sie mit Staunen: *„Elle pesait douze livres et demie à la balance du charbonnier; on avait brûlé un boisseau de charbon pour la faire cuire, et elle venait de rendre trois bols de graisse."* Auf dem Bratenteller zerschnitten, bildet sie einen wahren Trümmerhaufen. Gierig stürzt sich jedermann auf seinen Anteil. Gervaise ißt mit großem Eifer, ohne ein Wort zu sagen, aus Furcht, ihr könne ein Bissen entgehen. Vater Bru verschlingt alles, was man ihm vorsetzt. Er ist so ausgehungert, daß er gar nicht mehr schmeckt, was er ißt. Die Frauen besonders sind unersättlich. Selbst der Gedanke, vierzehn Tage an Magenbeschwerden zu leiden, vermag ihrer Unmäßigkeit keinen Einhalt zu tun. Sie essen das fette Gänsefleisch ohne Brot wie eine Nachspeise. Dazu wird eine riesige Menge Wein getrunken: *„Le vin coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine."* [2]) In der Ecke des Zimmers sammelt sich ein mächtiger Haufen leerer Flaschen an, *„une cimetière de bouteilles"*.

---

[1]) 271. — [2]) 276.

Allmählich hat sich eine unerträgliche Luft in dem engen Laden gebildet, man öffnet die Türen und Fensterläden. Von nun an scheint die ganze Straße, ja das ganze Stadtviertel an dem Schmaus teilzunehmen:[1]) *„Et l'odeur de l'oie réjouissait et épanouissait la rue; les garçons de l'épicier croyaient manger de la bête, sur le trottoir d'en face; la fruitière et la tripière, à chaque instant, venaient se planter devant leur boutique, pour renifler l'air, en se léchant les lèvres. Positivement, la rue crevait d'indigestion ... Le gueuleton s'étalait, gagnait de proche en proche, tellement que le quartier de la Goutte-d'Or entier sentait la boustifaille et se tenait le ventre, dans un bacchanal de tous les diables.“*

Als der Nachtisch aufgetragen wird, glaubt niemand, mehr, auch nur einen Bissen herunterschlucken zu können. Aber lieber tot hinfallen, als sich einen Leckerbissen entgehen lassen: *„Vous n'allez pas laisser perdre de la romaine?“* Man konnte doch sonst so riesige Mengen Salat vertilgen. *„Clémence raconta qu'elle avait un jour avalé trois bottes de cresson à son déjeuner. Madame Putois était plus forte encore, elle prenait des têtes de romaine sans les éplucher.“*[2]) In dieser grotesken Art geht die Darstellung weiter, die in der französischen Litteratur wohl nur bei Rabelais ihresgleichen findet.

Von allen dichterischen Gestaltungsmitteln gibt wohl keines Zolas Romanen ein so romantisches Gepräge wie der Stil des Geheimnisvollen. Zola hat kaum einen Roman geschrieben, in dem wir ihn nicht wenigstens angedeutet finden. Selbst in *„Thérèse Raquin“*, dem *„roman expérimental“ par excellence*, sind Anklänge daran zu finden. Wie bei der Ermordung des Camille Raquin, mystifiziert Zola mit Vorliebe an Höhepunkten der Handlung oder aber auch bei Schilderungen

---

[1]) 278. — [2]) 282.

großer Menschenmengen, wie z. B. des Zuges der Aufständischen in *„La Fortune des Rougon“* oder der Zusammenrottungen der Bergleute in *„Germinal“*. In einigen Romanen[1]) überwiegt im Gesamteindruck das Mystische so sehr, daß sie ganz aus dem Rahmen der Rougon-Macquart-Serie herausfallen. Greifen wir aus ihnen den Roman *La Faute de l'Abbé Mouret* heraus, in dem Zola seine romantische Kunst wohl am eigenartigsten entwickelt hat.

Der Priester Serge Mouret sucht von seiner Nervenkrankheit Genesung in einem riesigen Park, dessen Name und Schilderung der Genesis entnommen sind. Der *„Paradou“* ist aber dennoch eine durchaus selbständige Schöpfung Zola'schen Geistes und gehört zu dem Seltsamsten in seinen Romanen. Serge vergißt hier völlig sein bisheriges Leben als Priester. In den geheimnisvollen Schatten der Bäume, in dem Labyrinth von einsamen Pfaden erwacht in ihm allmählich der Mensch. Als Albine nach langem Suchen den Baum des Lebens gefunden hat, führt sie auch ihren Geliebten dorthin. Sein Stamm ist in undurchdringliches Dunkel gehüllt und atmet wie eine menschliche Brust. Kräftig schießt der Lebenssaft unter seiner Rinde empor, in einer solchen Überfülle, daß er herausquillt und die ganze Umgebung mit einem Fruchtbarkeitsgeruche erfüllt.[2]) Dichtes Geflecht von Laubwerk schließt den Baum von der Außenwelt ab. Nicht ein Stückchen Himmelsblau ist durch das Gewirre seiner Äste hindurchzusehen. Daher herrschen hier geheimnisvolle Schauer: *„Couleurs, parfums, sonorités, frissons, tout restait vague, transparent, innommé, pâmé d'un bonheur allant jusqu'à l'évanouissement des choses.“*[3]) Zartes Liebesgeflüster erfüllt die Luft. Man fühlt, wie die Natur von der Sonne befruchtet

[1]) Z. B. *La Faute de l'Abbé Mouret, Une Page d'Amour, Le Rêve.* — [2]) 261. — [3]) Vgl. das Kapitel *„Choses de la nuit“* aus *„Les Misérables“*.

wird.[1]) Hier geben sich auch Serge und Albine, sinnberauscht, einander hin.

Später erscheint Serge der Lebensbaum in einer gewaltigen Vision. In das Priesteramt zurückgekehrt, bemüht er sich vergebens, seine sinnlichen Begierden abzutöten. Der erbitterte Kampf in seinem Innern spiegelt sich in der Vision wieder. Die Natur lehnt sich gegen ihre Unterdrückerin, die Kirche, auf. *„Les souches des vignes rampaient comme de grands insectes; les blés maigres, les herbes séchées faisaient des bataillons armés de hautes lances; les abres s'echevelaient à courir, étiraient leurs membres, pareils à des lutteurs qui s'apprêtent au combat; les feuilles tombées marchaient, la poussière des routes marchait."* [2]) Schon bersten die Mauern der Kirche, aber noch triumphiert das Christusbild an der Wand. Jetzt mischen sich auch die Menschen und Tiere unter die Angreifer. Das ganze Geschlecht der Artaud stürmt wütend gegen die Kirche an. Die Tiere, voran die Bewohner von Désirées Hofe, dringen auf den verhaßten Gegner ein, der ihrer natürlichen Vermehrung im Wege steht. Endlich kommen auch die Pflanzen hinzu, *„ces terribles plantes durcies dans la sécheresse des rocs, noueuses comme des serpents, d'un bois dur, bossué de muscles."* [3]) Die Entscheidung des Kampfes führt eine mächtige Eberesche herbei, indem sie sich mit ihrer ungeheuren Krone mitten in der Kirche festsetzt. Ihr Stamm sprengt das Gebäude wie einen zu engen Gürtel, das Gezweige zertrümmert vollends alles: *„Les branches allongèrent de toutes parts des nœuds énormes, dont chacun emportait un morceau de muraille un lambeau de toiture; et elles se multipliaient toujours, chaque branche se ramifiant à l'infini, un arbre nouveau poussant de chaque nœud, avec une telle fureur de croissance que les débris de*

---

[1]) 262. — [2]) 373. — [3]) 375.

l'église, trouée comme un crible, volèrent en éclats, en semant aux quatre coins du ciel une cendre fine.“ [1]) Der Baum reicht bis an die Sterne. In seinen Zweigen hängen Arme, Beine, Leiber, Frauenhaare. Ganz oben sitzen Liebespaare und erfüllen die Luft mit dem Siegesgesang des Lebens. Noch immer weiter wächst der Lebensbaum, bis er den Himmel zersprengt und über die Sterne hinausragt.

Wir stehen unter dem Eindruck einer überwältigenden Vision, einer Schöpfung maßloser, überspannter Einbildungskraft.

Die oben erwähnte Häufung von Einzelheiten in der Beschreibung hat den entschiedenen Nachteil, das Interesse des Lesers sehr zu zerstreuen. Die stoffliche Überfülle würde aber die Gesamtwirkung von Zolas Romanen noch weit mehr schädigen, als es schon ohnehin der Fall ist, wenn Zola dieser Gefahr nicht durch die Verwendung von Symbolen entgegengearbeitet hätte. Zwei Fälle sind dabei zu unterscheiden. Die kleineren halbsymbolischen Züge und die durchgeführte Symbolik. [2]) Jene sind von geringerer Bedeutung für die Dichtkunst Zolas. Sie begegnen uns sehr oft, wie z. B. in *„La Fortune des Rougon“*, wo die gelbe Farbe des Empfangssalons der Familie Rougon das Sinnbild des Neides ist. Die großen durchgeführten Symbole hingegen wirken in dem Sinne, daß alle Einzelheiten mit den Merkmalen eines Grundsymbols gestempelt werden, und so eine einheitliche Wirkung erzielt wird. Wie Zola im einzelnen dabei verfährt, soll an dem Roman *Le Ventre de Paris* gezeigt werden.

Das Grundsymbol der Üppigkeit des Bürgerstandes sind die Markthallen von Paris. Wie ein riesiger Verdauungsapparat versehen sie Paris, ja ganz Frankreich, mit Nahrung,

---

[1]) 376. — [2]) Vgl. G. Brandes in der Deutschen Rundschau 1888, 1.



besonders aber die *bourgeoisie.* Nur den Demokraten läßt das Riesentier verhungern. Daher empfindet Florent, der einzig Magere unter lauter Fetten, beim Anblick der Hallen ein Unbehagen: *„Elles lui semblaient la bête satisfaite et digérant, Paris entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'empire.“* [1]) Sie fordern ihn zum Kampfe heraus gegen die Klasse der Schwelger und selbstsüchtigen Genießer. Solange diese Hallen stehen, ist nach seiner Überzeugung keine Besserung der gesellschaftlichen Zustände Frankreichs zu erwarten, denn sie sind es, die den Magen des Bürgers immer aufs neue füllen und die innere Zerrüttung dieses Standes verbergen. *„C'était le ventre boutiquier, le ventre de l'honnêteté moyenne, se ballonnant, heureux, luisant au soleil, trouvant que tout allait pour le mieux, que jamais les gens de mœurs paisibles n'avaient engraissé si bellement.“* [2])

Die Merkmale der so in ihrer weiten sinnbildlichen Bedeutung gekennzeichneten Hallen spiegeln sich überall in ihrer Umgebung wieder. Auch ohne die Markthallen vor Augen zu haben, wird Florent auf Schritt und Tritt an die bürgerliche Wohlhabenheit erinnert. Die üppigen Formen der Frauen passen vortrefflich zu der Überfülle an Nahrungsmitteln. Lisa, die Frau des Metzgers Quenu, ist in ihrer Behäbigkeit *„une effigie de reine empatée“*. Durch die häufige Berührung mit Fleischwaren bekommen ihre Hände *„une sorte de souplesse grasse, des doigts ventrus aux phalanges“*. Ebenso wohlgenährt ist der Kater Mouton, *„dont la peau pétait de graisse“*. Ja, die Goldfische schwimmen in ihrem Aquarium schläfrig herum, bis sie durch Florent aufgeschreckt werden, den Feind der bürgerlichen Alltagsruhe.[3]) Sogar die Häuser lassen in ihrer Bauart auf die Gefräßigkeit der Bewohner schließen: *„Les maisons, tassées, renflées, avançaient*

---

[1]) 160. — [2]) 160. — [3]) 306.



leurs auvents comme des ventres de femme grosse, penchaient leurs pignons en arrière, s'appuyaient aux épaules les unes des autres." [1])

Aus der Verwendung dieser mit dem Grundsymbol zusammenhängenden und auch anderer selbständiger Sinnbilder ergibt sich eine sinnbildliche Bedeutung des ganzen Romans: Der Kampf des armen, hungernden Demokraten und Schwärmers mit dem reichen, genußsüchtigen Bürger und Bildungsphilister.

Mit der Beseelung der leblosen Umwelt nimmt Zola, wie wir gesehen haben, den Menschen zugleich den Willen, sich gegen ihre Herrschaft aufzulehnen und unabhängig von ihr zu freien Persönlichkeiten zu entfalten. Er betrachtet die Menschen nur äußerlich und sieht zu, in welcher Weise sie auf Einwirkungen von außen her Folge geben. Nach dem jeweiligen Zusammentreffen von physiologischer Beschaffenheit des Menschen und der Besonderheit des Milieus ergeben sich für ihn bestimmte Typen, wie z. B. der Typus des dem Alkohol erliegenden Arbeiters, der dem Sumpfe der Großstadt entwachsenen Prostituierten, des durch ungesunde Grubenarbeit verelendeten Bergmannes oder des im Pariser Genußleben verweichlichten Bürgers. Mit diesem letzten Typus wollen wir uns ein wenig näher befassen, um Zola auch von dieser Seite seines Kunstschaffens kennen zu lernen.

Der Roman *La Débâcle* zeigt das französische Volk an einem Wendepunkt seiner Geschichte. Das alte Kaiserreich, und mit ihm die verwahrloste bürgerliche Gesellschaft, stürzt zusammen; die Republik, ein neues, demokratisches Frankreich, tritt ins Dasein. Der typische Vertreter des entarteten Bürgerstandes ist Maurice Levasseur, ein Pariser Advokat. Durch die Ausschweifungen des Großstadtlebens ist er schon vor Beendigung seines Studiums geistig und körperlich

---

[1]) 20.

heruntergekommen. „*C'était à la suite de grandes fautes, toute une dissipation de tempérament faible et exalté, de l'argent qu'il avait jeté au feu, aux femmes, aux sottises de Paris dévorateur, lorsqu'il y était venu terminer son droit et que la famille s'était saignée pour faire de lui un monsieur.*"[1]) So erscheint er beim Ausbruch des Krieges wenig geeignet, das bedrohte Vaterland zu schützen, und unfähig, die Strapazen des Krieges auszuhalten. Es ist, als lastete auf ihm allein die ganze Verantwortung des Unglücks von 1870, als hätte er allein durch seine liederliche Vergangenheit die Katastrophe herbeigeführt: „*Il revit tout, jusqu'au moindre détail, il souffrit affreusement de la défaite, dont le retentissement descendait aux racines de son être, comme s'il s'en était senti le coupable.*"[2]) Seine Fehler sind der ganzen Gesellschaftsklasse eigen, die nach Zolas Meinung Frankreich dem Untergange nahe gebracht hat. „*N'était-il pas le premier venu, un des passants de l'époque, certes d'une instruction brillante, mais d'une ignorance crasse en tout ce qu'il aurait fallu savoir, vaniteux avec cela au point d'en être aveugle, perverti par l'impatience de jouir et par la prospérité menteuse du règne?*" Es fehlt ihm die moralische Widerstandskraft gegen Schicksalsschläge. In einem siegreichen Feldzuge hätte ihn die angeborene Begeisterungsfähigkeit des Franzosen vielleicht zu den größten Anstrengungen befähigt. Aber im Unglücke zeigt sich jetzt, wie sehr seine und die Gesundheit der Besitzenden untergraben ist. „*Dans la défaite, d'une faiblesse nerveuse de femme, il cédait à un de ces désespoirs immenses, où le monde entier sombrait.*"[3]) Im Kommuneaufstand wird Maurice tödlich verwundet. Mit ihm sinkt das alte Frankreich ins Grab, während Jean Macquart, der Typus des gesunden Mannes aus dem Volke, hinauszieht, um Frankreich einer neuen Zukunft entgegenzuführen.

---

[1]) 6. — [2]) 390. — [3]) 390.



Ganz anderer Art sind die typischen Figuren in Zolas späteren Romanen. Sie stehen weniger unter dem Einfluß einer allmächtigen Umgebung, sondern werden zu bloßen Verkündern von Zolas sozialutopischen Gedanken. Namentlich in den *„Quatre Évangiles"* scheinen die Menschen nur auf der Welt zu sein, um sich mit gesellschaftlichen Fragen zu beschäftigen, sie mit Ja oder Nein zu beantworten. In diesem Sinne ist z. B. Jordan in *„Travail"* der Typus des wissenschaftlichen Forschers. Von anderen Betätigungen des Lebens abgeschlossen, kennt er ein einziges Lebensinteresse: die Erforschung und Dienstbarmachung der Elektrizität. *„Il s'enferma, vécut en moine, tout à ses expériences, à sa grande œuvre, qui devint son existence même, sa raison d'être et d'agir."* [1]) Über dieser Arbeit vernachlässigt er seine Fabrik mit ihrem veralteten Hochofenbetrieb. Von der Wissenschaft allein erwartet er den Fortschritt der Menschheit und die Besserung der gesellschaftlichen Zustände des Volkes. *„Objecter qu'on ne saura jamais tout, est une sottise, il s'agit de savoir le plus possible, pour arriver au plus de bonheur possible."* [2]) Als fanatischer Vorkämpfer der Wissenschaft arbeitet er unermüdlich an ihrem Ausbau. Obwohl körperlich sehr schwächlich, nutzt er die wenigen Stunden, die ihm die Pflege seiner Gesundheit zur geistigen Arbeit übrig läßt, aufs eifrigste aus. Wenn alle so arbeiteten wie er, wäre die Menschheit bald an ihrem Ziele angelangt, der allgemeinen Zufriedenheit auf Erden.

2. Zolas Weltanschauung im Gegensatz zu seinem Kunstschaffen.

In dem zuletzt behandelten Stilmittel, dem Typisieren, kommt außer einer dichterischen Eigenart Zolas etwas zum Ausdruck, was dem Wesen künstlerischer Gestaltung von

[1]) 133. — [2]) 194.

Grund aus widerspricht, ein rein verstandesmäßiges Streben nach Vereinfachung. Schon hier fühlen wir, wie ein anderer Faktor mitbestimmend auf die Form von Zolas Romanen einwirkt. Bisher haben wir Zolas Stil nur von den Grundsätzen seines künstlerischen Schauens abhängig gemacht. Wenn wir aber mit Wechßler Stil als „ein eigentümliches Gesamtergebnis aus Weltanschauung und künstlerischer Schaffenskraft" ansehen wollen, fehlt uns noch das zweite formgebende Element, die Weltanschauung Zolas. Erst wenn wir beide stilbildenden Kräfte kennen gelernt haben, können wir ihre Resultante bestimmen und feststellen, ob die beiden Kräfte zusammenwirken, wie bei Hugo, oder auseinanderstreben und sich gegenseitig in ihrer Wirkung stören. —

Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, auf Zolas Weltanschauung Bezug zu nehmen. Im Interesse des Folgenden müssen wir sie noch einmal im Zusammenhang erörtern.

Was Hugo für den Dichter Zola, bedeutet Taine für Zola den Denker. Taines Werk, das die Entwicklung des Naturalismus im Keime in sich trägt, ist *„De l'Intelligence"*. Hierin zeigt er seine hervorragende Begabung zum abstrahieren, alle Naturerscheinungen in Formeln zu fassen. Dieses Verfahren muß auf die größten Schwierigkeiten stoßen bei seiner Anwendung auf den Menschen und seine Seele. Kein Zweig menschlicher Erkenntnis widersetzt sich in seinem innersten Wesen der mathematischen Formel so sehr wie die Individualpsychologie. Taine glaubt aber doch das Geheimnis der menschlichen Seele auf wissenschaftlichem Wege enthüllt zu haben. Als Schüler Spinozas will er den Menschen als Teil eines Ganzen und die Äußerungen des „geistigen Automaten", unserer Seele, genau so geregelt wissen, wie die der materiellen Außenwelt: *„Le vice et la vertu sont des produits comme le sucre et le vitriol"*. Zunächst verflacht er das Problem dadurch, daß er alle psychologischen Erscheinungen auf physio-

logische zurückführt. Unsere Gedanken und Sinnesempfindungen sind durch molekulare Bewegungen in unserem Gehirnzentrum bedingt. Der Geist ist nur eine bestimmte Erscheinungsform der Materie, *„un flux et un faisceau de sensations et d'impulsions, qui, vus par une autre face, sont aussi un flux et un faisceau de vibrations nerveuses"*. Die Gedanken beruhen auf der Anschauung, die Anschauung auf Sinnesempfindungen. Es zeigt sich demnach von vornherein das Streben Taines, die Handlungen des Menschen lediglich durch Einwirkungen von außen her zu erklären. Zur Erforschung des „seelischen Mechanismus" wendet Taine das experimentelle Verfahren an, das davon ausgeht, wissenschaftliches Material zu sammeln *„de tout petits faits bien choisis, importants, significatifs, amplement circonstanciés et minutieusement notés"*.[1]) Er kommt dabei zu zwei für uns wichtigen Ergebnissen:

1. Der Mensch ist in seinen Handlungen wesentlich bestimmt durch Rasse, Milieu und Moment, worunter im besonderen die Erblichkeit zu verstehen ist.

2. Im Menschen überwiegen die tierischen Instinkte; in ihm lebt, wenn auch mehr oder minder in kulturelle Bildung eingekapselt, *„le gorille féroce et lubrique"*.

Was ist nun nach Taine die Aufgabe des Experimentalpsychologen, des Geschichtsschreibers, des Dichters? *„Il s'agit toujours de décrire une âme humaine ou les traits communs à un groupe naturel d'âmes humaines; et ce que les historiens font sur le passé, les grands romanciers et dramatistes le font sur le présent."*[2])

Auch der Dichter muß also mit wissenschaftlicher Genauigkeit alle Einzelheiten des Lebens studieren, darf dabei nichts, auch das scheinbar Unwesentlichste nicht, auslassen, um dann in den mannigfachen Lebensäußerungen der Einzel-

[1]) *De l'Intelligence. Préface* 4. — [2]) *Préface* 8f.



menschen eine Gesetzmäßigkeit zu zeigen. Als besonders gute „Versuchsobjekte" empfehlen sich Individuen mit krankhaft entwickelter seelischer Reaktionsfähigkeit, da sie einen besonders deutlichen Einblick in den Zusammenhang von äußerer Ursache und innerer Wirkung ermöglichen. *„Pour ce qui est des images, de leur effacement, de leur renaissance, de leurs réducteurs antagonistes, le grossissement requis s'est rencontré dans les cas singuliers et extrêmes observés par les physiologistes et par les médecins, dans les rêves, dans le somnambulisme et l'hypnotisme, dans les illusions et les hallucinations maladives."* [1])

Dieses Lehrgebäude, das man als Naturalismus und Determinismus bezeichnet hat, baut Zola für seine schriftstellerischen Zwecke weiter aus im *„Roman Expérimental"*. Die Einzelheiten der experimentellen Methode entnimmt er dem oben zitierten Werke des Mediziners Claude Bernard. Dazu kommt noch als weitere Quelle die Abhandlung eines Doktor Lucas über die natürliche Erblichkeit.

Zola überträgt mit erstaunlicher Naivität die Experimente der Mediziner auf die Litteratur, indem er an die Stelle des Wortes „Medizin" das Wort „Roman" setzt.[2]) Er rechtfertigt diesen Schritt damit, daß ja die experimentelle Methode bereits von der Chemie und Physik auf die Physiologie übertragen worden sei. Warum sollte er nicht einen Schritt weiter gehen und sie nun auch in den Roman einführen? Wie der Naturwissenschaftler und Mediziner muß auch der Dichter durch die Beobachtung möglichst viele „Dokumente" sammeln, um in den im allgemeinen durch Rasse, Milieu und Vererbung bestimmten Mechanismus des menschlichen Geisteslebens einzudringen. Wie wörtlich Zola das Wort „Mechanismus" nimmt, zeigt eine Stelle aus den *Confessions*

---

[1]) *Préface* 6. — [2]) *Rom. Exp.* 39.



de Claude:[1]) *„J'écoutais les battements réguliers du cœur de Laurence. Je savais que ce n'était là qu'un flot de sang, je me disais que je suivais dans leur cadence les bruits d'une machine bien réglée et que la voix qui parvenait jusqu'à moi n'était que celle d'un mouvement d'horloge inconscient, obéissant à un simple ressort. Et pourtant je m'inquiétais, j'aurais voulu démontrer la machine, aller la chercher pour en étudier les plus minces pièces."* Entsprechend Taines Anweisung nimmt er besonders einfache Fälle und „experimentiert" mit Menschen, deren Wille durch Störungen der Nervenzentren geschwächt ist. Sind die Ursachen menschlichen Handelns in jedem einzelnen Falle bestimmt, so ist die Aufgabe des naturalistischen Romans erfüllt. *„Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes."*[2])

Der Ausgangspunkt des Romans ist die *„idée expérimentale"*. Die Idee ist das Samenkorn, das auf dem Boden des Experiments sich zur reifen Frucht entwickelt.[3]) In ihr zeigt sich allein das Genie des Dichters. Im übrigen ist die experimentelle Methode streng unpersönlich und objektiv. Das persönliche Empfinden des Künstlers bleibt immer der „Kontrolle der Wahrheit" unterworfen. *„L'expérimentateur fait acte d'humilité en niant l'autorité personnelle, car il doute aussi de ses propres connaissances, et il soumet l'autorité des hommes à celles de l'expérience et des lois de la nature."*[4]) Auch die Form muß durchaus dem wissenschaftlichen Zweck des Romans angepaßt sein, wie schon einleitend erwähnt.[5]) Die Intuition ist nur dort zuzulassen, wo die Wissenschaft heute noch Lücken aufweist. Ebenso hat die Philosophie rein hypothetischen Wert. *„Au point de vue scientifique, la philosophie*

---

[1]) 234. — [2]) *Rom. Exp.* 29. — [3]) 33. — [4]) 42. — [5]) *Rom. Exp.* 47.



représente l'inspiration éternelle de la raison humaine vers la connaissance de l'inconnu.[1])

Wir haben uns bereits klar gemacht, daß die genaue Durchführung dieses Programmes ein Kunstwerk unmöglich machen würde. Die Beobachtung, auf die Zola allein seine Kunsttheorie gründet, kann immer nur Stoff für die Dichtung, niemals das Dichtwerk selbst liefern, zumal, wenn die eigentlich schöpferische Tätigkeit des Dichters sich der Vernunft beugen soll. Freilich wird es dabei immer auf eine Kraftprobe zwischen Vernunft und Intuition ankommen. Ein starkes dichterisches Empfinden läßt sich eben nicht unterdrücken und in Regeln einzwängen. Es strebt hinaus in das Reich des Ideellen und sucht sich dort eine Welt, die zwar nicht immer der Wirklichkeit entspricht, zu der aber doch überall im Leben Ansätze vorhanden sind.

Die naturalistisch-deterministische Weltanschauung sagt dem Dichter Zola: Es gibt weder eine von der Materie unabhängige Seele, noch einen freien Willen. Der Mensch wird in seinen Handlungen nur oder doch vorwiegend von niederen tierischen Instinkten getrieben. Sehen wir zu, ob alle Personen der Rougon-Macquart-Familie dieser Auffassung entsprechen. Wenn Zola sich in den Grenzen seiner Theorien hält, müssen alle Individuen der unbedingten Herrschaft des Milieus und der Vererbung unterworfen sein. Es darf keinen Gegensatz zwischen freier Persönlichkeit und Durchschnittsmensch, zwischen willensstarken und willensschwachen Naturen geben. Wie steht es damit z. B. bei Eugène Rougon? Eine verderbliche Umgebung stürmt heftig auf ihn ein. Von seinen Eltern hat er mannigfache Fehler geerbt. Trotzdem wird er ein starker Charakter, und zwar gerade im Kampfe mit der Umgebung und durch die Überwindung der schlechten erblichen

---

[1]) 45.

Anlagen. Oder ein anderes Beispiel. Pauline Quenu in *„La Joie de Vivre“* zeichnet sich vor allen andern Personen des Romans durch ihre Uneigennützigkeit aus. Hat sie diese Tugend geerbt? Von ihren Eltern, dem habsüchtigen Fleischer und seiner behäbigen Frau Lisa gewiß nicht. Hat die Umgebung auf sie eingewirkt, ihre geldgierige Tante, der wunderliche Onkel oder etwa das Meer? Nein, es handelt sich hier um den Kampf eines sittlich starken Mädchens gegen ererbte Selbstsucht und eine entsittlichende Umgebung. Oder was ist es schließlich anderes als freie Selbstbestimmung, wenn der Abbé Mouret aus dem Paradou wieder in seine Amtstätigkeit zurückkehrt und von da an siegreich gegen Albines Verführungskünste ankämpft?

Wir werden noch andere Beispiele dieser Art kennen lernen, alles Fälle, in denen Zola mit Gegensätzen von sittlicher Freiheit und Unfreiheit arbeitet, mit Begriffen, die seiner materialistischen Weltanschauung unmittelbar zuwiderlaufen. Der Idealismus Zolas hat hier intuitiv den Bann gebrochen, mit dem der Determinismus seine Kunstanschauung zu belegen drohte. Der Naturalist Zola hat zwar Recht, wenn er betont, daß starke, freie Persönlichkeiten auf der Welt sehr selten sind im Vergleich zu der Masse von Durchschnittsnaturen. Der Dichter aber wird unwiderstehlich angezogen von dem Kampf der sittlichen Persönlichkeit mit jenen Mächten, die sie daran hindern wollen, höchsten Menschheitszielen zuzustreben.

In einigen Romanen, besonders in der ersten Hälfte der *„Rougon-Macquart“*, herrscht unumschränkt die Umgebung und Erblichkeit. Gleich unerbittlichen Schicksalsmächten machen sie die Menschen zum Spielball ihrer Launen und verleihen diesen Romanen ein freudlos düsteres Gepräge.[1])

[1]) *La Fortune des Rougon, La Curée, Le Ventre de Paris, La Conquête de Plassans, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille.*



Je mehr aber Zolas Romane von Willensnaturen beherrscht sind, um so lichter wird es am Horizont seiner Weltanschauung.[1]) Am Ende der großen Romanfolge ist der Glaube an die Gewaltherrschaft der Vererbung und Umwelt völlig ins Wanken geraten. Der Doktor Pascal setzt an die Stelle des Determinismus die Zuversicht auf das sich selbst immer erneuernde und verbessernde Leben. Er ist der Verkünder jenes Optimismus, der Zolas spätere Romane kennzeichnet. *„D'ailleurs, n'était-ce pas la vie? Il n'y a pas de mal absolu. Jamais un homme n'est mauvais pour tout le monde, il fait toujours le bonheur de quelqu'un; de sorte que, lorsqu'on ne se met pas à un point de vue unique, on finit par se rendre compte de l'utilité de chaque être."*[2])

„Les Trois Villes" und *„Les Quatre Évangiles"* sind ganz von diesem Glauben an das Leben erfüllt. Sie zeigen der Menschheit Wege, die Unvollkommenheit unseres heutigen Gesellschaftslebens zu beseitigen. Dabei tritt die wissenschaftliche „Dokumentierung" völlig zurück hinter einer Art von „mystischem Positivismus". Aus dem „Experimentator" ist ein sozialer Utopist geworden, der in dem Glauben an die angeborene Güte des Menschen Bilder eines glücklichen Zukunftsstaates entwirft, wie man sie von dem Verfasser des *„Assommoir"* nie erwartet hätte. *„On croit entendre l'écho de quelque hymne d'humanité primitive, le rappel d'un paganisme grossier, surgissant des profondeurs de l'animal, le frémissement impudique de la terre brûlant sous les ardeurs du soleil."*[3])

Doch noch einmal zurück zum Zola des *„roman expérimental"*! Der Theoretiker verwirft dort jedes die Erfahrung berührende oder umgestaltende *„sentiment personnel"*. Der

---

[1]) Außer den schon genannten: Étienne in *„Germinal"*, Jean in *„La Terre"* und *„La Débâcle"*, Saccard in *„L'Argent"*, Pascal und Clotilde in *„Le Docteur Pascal"*. — [2]) *Le Docteur Pascal* 137. — [3]) Bouvier 46.

Dichter weiß von dieser strengen Forderung nichts, wie uns der Abschnitt über Zolas Kunstanschauung gezeigt hat. Alle äußeren Erscheinungen werden geistig umgewertet und so „entwirklicht“. Zola beseelt die leblose Umwelt, er häuft und vergrößert, mystifiziert und symbolisiert den durch die Beobachtung gewonnenen Rohstoff. Die Forderung wissenschaftlicher Objektivität ist vergessen. Sonst könnte er auch nicht seine sozialistischen Sympathien und seine Feindschaft gegen die Klasse der Besitzenden so offen bekunden und Gegensätze schaffen, die zwar künstlerisch oft sehr wirksam, aber mit dem unpersönlichen Gepräge des experimentellen Verfahrens unvereinbar sind. Ebenso steht es mit dem Kunstprinzip des Typisierens. Es hängt zwar aufs innigste mit dem Determinismus zusammen, indem es das Streben des noch in den Anfängen der Wissenschaft befindlichen Psychologen verrät, möglichst einfache seelische Verhältnisse zu schaffen. Dennoch ist der Aufbau eines Normalmenschen aus einzelnen typischen Zügen eine „Verfälschung der Natur durch subjektive Dichterwillkür“.[1])

Fast könnte es demnach scheinen, als hätte die dichterische Schaffenskraft Zolas den Einfluß Taines gänzlich überwunden. Dem ist aber nicht so. Zolas wissenschaftliche Weltanschauung hat einen tiefgehenden Einfluß auf seine Kunstwelt ausgeübt, und zwar einen höchst nachteiligen. Er beruht auf dem mißglückten Versuch einer Rationalisierung des Künstlerischen. Grundsätzlich kann nicht geleugnet werden, daß die Wissenschaft die Kunst sehr wohl fördern kann. Darauf hingewiesen zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Zolas. Aber die

---

[1]) Wolff 39 „Die Wissenschaft darf keinen Umstand, keinen Zug, kein Ereignis zu- noch abtun, die Poesie dagegen behufs Herausarbeitung des Grundzuges charakteristische Kennzeichen eines solchen, auch ohne daß sie vom jeweiligen Helden überliefert sind, einfügen, für denselben Grundzug bedeutungslose Eigenschaften und Handlungen aber, trotzdem sie überliefert sind, übergehen und verwischen.“



Wissenschaft kann der Kunst sehr gefährlich werden. „Das Feuer der Wissenschaft, welches bestimmt ist, den Tempel der Kunst zu erleuchten, kann ihn unter den Händen des Unerprobten gar leicht verzehren.“[1]) Darauf hat der Vater des Naturalismus, Taine, selbst aufmerksam gemacht. Er meint in seiner *„Philosophie de l'Art“*, es sei die Eigenart der vorgeschrittenen Kultur, die Vorstellungsbilder zu Gunsten der Ideen zu verwischen. In der Tat ist das abstrakte Denken der Feind der künstlerischen Intuition.[2]) Bei Zola steht die Idee, die Berechnung und Konstruktion durchaus voran. Alle Romane sind im Bewußtsein eines Zweckes geschrieben. Tendenzen sind aber ästhetisch nur dann zulässig, wenn sie sich aus der Intuition heraus ergeben.

Die bewußt verstandesmäßige Anlage von Zolas Lebenswerk äußert sich zunächst in der planmäßigen Voranstellung der Umgebung und in der Unterordnung des Individuums.[3]) Anstatt uns in erster Linie mit den Lebensschicksalen von Menschen vertraut zu machen, richtet Zola unser Augenmerk auf tote Sachen. Der Schwerpunkt der Romane liegt in den gehäuften Einzelbeobachtungen, die oft nur nüchtern aufgezählt und nicht in den inneren Besitz des Dichters übergegangen sind. Überall tritt das Bestreben zu Tage, die Handlung zurückzudrängen und nach einer bestimmten Vorlage zu

---

[1]) E. Wolff 13. — [2]) Zitieren wir an dieser Stelle noch Schopenhauers Ansicht über diese Frage, die in ihrer Formulierung gerade auf Zola sehr gut paßt. „Wenn wir nun, bei Betrachtung eines Werkes der bildenden Kunst, oder beim Lesen einer Dichtung, oder beim Anhören einer Musik durch alle die reichen Kunstmittel hindurch den deutlichen, begrenzten, kalten, nüchternen Begriff durchschimmern und am Ende hervortreten sehen, welcher der Kern dieses Werkes war, dessen ganze Konzeption mithin nur im deutlichen Denken desselben bestanden hat und demnach durch die Mitteilung desselben von Grund aus erschöpft ist, so empfinden wir Ekel und Unwillen: denn wir sehen uns getäuscht und um unsere Teilnahme und Aufmerksamkeit betrogen.“ — [3]) Wir folgen hier im wesentlichen Eugen Wolff: Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft, 17 ff.

führen.[1]) Sie soll nur ein Mittel sein zur „logischen Verknüpfung“ der zahllosen Notizbuchaufzeichnungen. Ferner stört uns das „dogmatische“ Streben, naturgetreu zu schildern, ja nichts auszulassen, auch nicht von den unwesentlichsten oder ganz unästhetischen Einzelheiten. In dieser Kleinigkeit spricht sich der Mangel an Humor aus. Zola fehlt jene Gemütsstimmung, in der man über die kleinen Verdrießlichkeiten des Lebens lächelt. Oft betont er einseitig die unangenehmen Seiten des Daseins. „Ein Hauch der Verwesung weht durch das unendliche Spital, in welches er die Welt verwandelt.“

Wie sehr verschieden sind Zola und Hugo doch in ihren Weltanschauungen, obwohl sie sich in ihrem Kunstschaffen so nahe stehen! So schwer aber auch der Kunstwert von Zolas Romanen unter diesem Widerspruch leidet, können wir Zola doch unsere Bewunderung nicht versagen, daß ihm das fast Unmögliche gelungen ist, zwei so entgegengesetzte Welten in sich zu vereinigen. Diese Ausnahme bestätigt aber nur die Regel, „daß im allgemeinen eine gute wissenschaftliche Begabung und Bildung schlechte Kunst, und eine gute künstlerische schlechte Wissenschaft erzeugt“.[2]) Daß das letzte bei Zola mehr zutrifft als das erste, davon wollen wir uns überzeugen, wenn wir nunmehr Zola in seinen einzelnen Romanen als Romantiker kennen lernen.

---

[1]) Vgl. Massis, *Comment Zola composait ses romans.* — [2]) E. Grosse, Kunstwissenschaftl. Studien, 257.

II.

Darstellender Teil: Die Verwendung romantischer Gestaltungsweise in Zolas einzelnen Romanen.

1. Die kleineren Romane und Erzählungen.

Bevor und während Zola an den „*Rougon-Macquart*“ arbeitete, schrieb er einige kleinere Romane und Erzählungen, die wir zunächst kurz betrachten wollen. Als erstes Werk erschienen 1864 die „*Contes à Ninon*“. In ihnen zeigt Zola sich noch als bloßen Schüler der Romantiker. Hier weiß er noch nichts vom „*roman expérimental*“. Es sind meistens harmlose Phantasiegemälde, die uns in der Form kleiner Erzählungen gegeben werden. Feengeschichten, Jugendträumereien wechseln in zwangloser Anordnung ab mit satirisch-philosophisch angehauchten Bildern aus dem niederen Volke. Alle dichterischen Eigenschaften des Autors der „*Rougon-Macquart*“ sind indessen schon im Keime vorhanden. Die Beseelung des Leblosen verleiht der Feengeschichte „*Simplice*“ ein seltsames, märchenhaftes Gepräge. Die Tiere und Pflanzen des Waldes reden. Der Königssohn Simplice versteht ihre Sprache und wird von ihnen als Kamerad behandelt. Er dringt in das geheimnisvolle Leben des Waldes und seiner Bewohner ein, nimmt an ihren Freuden und Leiden teil, bis seine blinde Liebesleidenschaft zu dem Wasserblümchen seinem Glücke ein



jähes Ende bereitet. In den *„Aventures du Grand Sidoine et du Petit Médéric“* stellt Zola den geistig trägen Riesen Sidoine dem winzigen, aber redegewandten Médéric gegenüber. Es ist ein phantastisches und zugleich sinnbildliches Märchen. Sidoine hat so gewaltige Körperformen, daß er seinen Kameraden Médéric im linken Ohre beherbergen kann.[1]) Die symbolische Bedeutung des Märchens ist die Verspottung eines von seinen Beratern vollständig abhängigen Herrschers und seiner vorwiegend aus zugeflüsterten Reden bestehenden Regierungstätigkeit.

Visionen und geheimnisvolle Schilderungen kennzeichnen die Erzählung *„Le Sang“*. In der Nacht nach einem blutigen Ringen ruhen einige Soldaten auf dem Schlachtfelde. Die Greuel und Opfer des Menschenmordes rufen in ihnen offene Empörung gegen den Krieg hervor. Auf dem Leichenfelde rinnt das Blut, zuerst nur langsam und in dünnen Rinnsalen. Dann aber schwillt es zum Strome an, der die Leichen hinwegschwemmt. Aus dem Strome wird ein Blutmeer, das immer höher steigt und den träumenden Gneuss zu verschlingen droht: *„La lune pâle et morne regardait cette mer où ses rayons s'éteignaient sans reflet. La lumière flottait dans le ciel. La nappe immense, toute d'ombre et de clameurs, paraissait l'ouverture béante d'un abîme.“*[2])

In der Zeichnung der Soldaten zeigt sich zugleich schon Zolas Eigenart, die Menschen als Typen anzusehen. Individuelle Züge fehlen gänzlich.

Auf die 1874 erschienenen *„Nouveaux Contes à Ninon“* brauchen wir nicht näher einzugehen, da sie kaum einen Fortschritt der ersten Sammlung gegenüber darstellen. Auch die anderen kleineren Erzählungen kommen für uns wenig in Betracht. Teils sind es unbedeutende feuilletonistische

[1]) 200–202. — [2]) 94.



Werke, wie die *„Mystères de Marseille“* und *„Le Vœu d'une Morte“*, teils in Romane umgewandelte Dramen, wie *„Madeleine Férat“*. Sie lassen kaum den späteren großen Romandichter ahnen. *„La Confession de Claude“* ist eine ziemlich farblose Selbstbiographie, die nur wegen der zum ersten Mal deutlich hervortretenden naturalistischen Darstellungen bemerkenswert ist. Daß Zola die Theorien seines *„roman expérimental“* in *„Thérèse Raquin“* am folgerichtigsten durchgeführt hat, wurde bereits erwähnt, sodaß wir nunmehr zur großen Romanreihe der Rougon-Macquart übergehen können.

2. Die „Rougon-Macquart“.

Der erste Roman *„La Fortune des Rougon“* besteht aus zwei nebeneinander herlaufenden Handlungen, die von Zola in ganz verschiedener Weise behandelt werden. Die Haupthandlung beschäftigt sich mit der vorwiegend nüchtern gehaltenen Familiengeschichte der Rougon-Marquart. Nebenher läuft die dichterisch reich gestaltete Schilderung des Liebesglückes zweier Kinder aus Plassans. Schauplatz der Liebesszenen ist anfangs ein alter, verlassener Friedhof, aus dessen Boden der beiden Kinder Zuneigung hervorsproßt. Nur so können sie sich das geheimnisvolle Geflüster in den Schatten der Leichensteine erklären. Die Toten sind es, die sie zum Liebesgenuß treiben. *„La tendresse flottante qu'ils devinaient autour d'eux les touchait, leur faisait aimer les êtres invisibles, dont ils croyaient souvent sentir le frôlement, pareil à un léger battement d'ailes.“* [1]) Ebenso liegt ein wundersamer Zauber über der Szene, wo Silvère und Miette zusammen baden. Geheimnisvolle Geräusche, ungeheure Schattengestalten, seltsame nächtliche Erscheinungen geben auch diesem Bilde ein ausgesprochen lyrisch-mystisches Gepräge. Die fesselndste

---

[1]) 251.

Vision des Romans ist der Zug der aufständischen Bauern. Wie Schatten ziehen sie vorüber, getragen von der Marseillaise, deren Klänge den Himmel erfüllen. Wie von ungeheuren Backen aus riesigen Trompeten geblasen, wird diese zu einem überirdischen Schrei nach Gerechtigkeit, in den die ganze Natur einstimmt: „*Alors ce ne fut plus seulement la bande qui chanta; des bouts de l'horizon, des rochers lointins, des pièces de terre labourées, des prairies, des bouquets d'arbres, des moindres broussailles, semblèrent sortir des voix humaines ... La campagne dans l'ébranlement de l'air et du sol, criait vengeance et liberté.*“[1])

Die politischen Kämpfe in Plassans und das Liebesidyll bilden einen wirksamen Gegensatz. Auf der einen Seite Gewinnsucht und Ruchlosigkeit, auf der andern Liebe und aufopfernde Hingabe. Während die Rougon über den Erfolg ihrer hinterlistigen Politik triumphieren, mordet man die Opfer ihrer Geldgier. Die Hinrichtung der gefangenen Meuterer wirft einen tiefen Schatten in die Festesfreude.

Die Gestalt der Miette gewinnt noch an Erhabenheit durch ihre symbolische Bedeutung als Sinnbild der Freiheit. Tapfer trägt sie die Fahne dem Zuge der Aufständischen voran. Das rote Futter ihres umgekehrten Mantels gibt ihr ein magisches Aussehen. „*Alors elle apparut, dans la blanche clarté de la lune, drapée d'un large manteau de pourpre qui lui tombait jusqu'aux pieds. Le capuchon, arrêté sur le bord de son chignon, la coiffait d'une sorte de bonnet phrygien ... À ce moment elle fut la vierge Liberté.*“ Mit ihrem Tode sinkt auch die freie Republik ins Grab.[2])

Das alleinige Streben der Familie Rougon ist „*faire fortune, être riche, jouir*“. Außer dieser leidenschaftlichen Gewinn- und Herrschsucht fällt uns kein wesentlicher indi-

[1]) 30. — [2]) 381.

vidueller Zug an ihr auf. Sie ist der Typus der „*famille de bandits à l'affût, prêts à détrousser les événements*". Wie sie, hat es im jüngeren Kaiserreich viele gegeben, die die politische Lage ausnutzten, um reich zu werden und einem Leben zügelloser Genußsucht nachzugehen. „*Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'empire naissant, le règne de la curée ardente.*"[1]) —

Der Roman *La Curée* gibt uns einen Einblick in die sittlich verdorbene bürgerliche Gesellschaft von Paris. Die Stadt selbst erscheint als ein modernes Babel in traumhafter Beleuchtung. Ein Blick auf die magisch erhellten Straßen tröstet die Blutschänderin Renée, weil aus ihnen die Ausdünstungen einer ganzen nach Wollust gierenden Bevölkerung aufzusteigen scheinen.[2]) Die Seine, auf ihrem Laufe durch die Ebene in feenhafte Gewänder gekleidet, führt aus der Stadt der Millionäre und Ehebrecher alles mit sich, „*que la brutalité du désir et le contentement immédiat de l'instinct jettent à la rue*".[3]) Ja selbst in den Bächen, Wasserbehältern und Springbrunnen scheint das Laster zu fließen. An anderer Stelle wird Paris ein Riesenalkoven genannt, in dem der letzte Rest von Schamhaftigkeit erstickt ist. Die Tuilerien recken ihre Arme in die Finsternis hinaus, wie zu einer ungeheuren Umarmung. Die größten Triumphe feiert die Zügellosigkeit in Renées geheimnisvollem, überaus luxuriösem Schlafgemach und in jenem von tropischer Hitze erfüllten Gewächshaus, in dem seltsame Geräusche und exotische Gerüche Maxime und Renée zum Liebesgenuß aufstacheln.[4])

Die Familie Saccard entfaltet eine unerhörte Pracht. Dazu ist sie nur imstande durch die riesigen Geldsummen, die Saccard durch die gewagtesten Spekulationen an sich zu

---

[1]) 384. — [2]) 191. — [3]) 160. — [4]) 219 und 232.



reißen versteht. Er verfügt über einen solchen Reichtum, daß er Paris damit zu überschwemmen droht. „*Il lui semblait qu'une mer de pièces de vingt francs s'élargissait autour de lui, le lac devenait océan, emplissait l'immense horizon avec un bruit de vagues étranges, une musique métallique qui lui chatouillait le cœur.*"[1]) Eine ausführliche Beschreibung der Kostbarkeiten, die das Hotel im Park Monceau in sich birgt, verstärkt noch den Eindruck der Überfülle.[2])

Die Gewinnsucht und der sittliche Niedergang der Familie Saccard heben sich plastisch ab gegen die Sittenstrenge und Einfachheit der Bewohner des Hotels Bérand. Einstmals gehörte auch Renée zu ihnen, und oft denkt sie wehmütig an ihre beschauliche Jugend zurück.[3]) Auch Renées treue Dienerin Céleste mit ihren geringen Ansprüchen steht ihrer unersättlichen Herrschaft gegenüber. Sie ist mit ihren 5000 Francs zufrieden, die ihr genügen, um eine ruhige Landstelle zu erwerben. Nicht ohne Absicht führt Zola Saccard und seine Geschäftsfreunde in ihrer feinen Kleidung in das Abbruchsviertel hinein und läßt in ihnen dort die Erinnerung an ihre armselige, aber glücklichere Jugend wach werden.[4])

Die Hauptpersonen dieses Romans lernen wir sämtlich nur von einer schlechten Seite kennen. Sie sind in ihrer Geldgier und der Jagd nach Genuß Typen aus dem Paris des zweiten Kaiserreichs. Eine Parade dieser Gestalten leitet den Roman ein und schließt ihn. Mitten in dem langen Wagenzuge im Bois de Boulogne fährt der Kaiser Napoleon III. Das „*vive l'empereur!*" aus dem Munde Saccards klingt kalt und ahnungsschwer. Denn wie der Kaiser selbst tragen sie alle die Merkmale des Verfalls in sich.

Sinnbildlich kommt dieser Grundgedanke des Romans zum Ausdruck bei einer großen Festlichkeit der Pariser Geld-

---

[1]) 134. — [2]) 163 f. — [3]) 251. 350 f. 387. — [4]) 363 ff.



aristokratie. Bei dieser Gelegenheit werden Bilder aus einer mythologischen Fabel aufgeführt. Venus und Plutus suchen den Narcissus zu verführen, Venus durch die Sinnenlust, Plutus durch den Reichtum. Der stürmische Beifall, der den Darstellern gezollt wird, zeigt, wie die Pariser Gesellschaft sich in ihren niedersten Leidenschaften geschmeichelt fühlt. —

Der Roman *Le Ventre de Paris* zeigt in hervorragendem Maße die künstlerischen Fähigkeiten Zolas. Gegenüber der Beseelung, Vergrößerung und Mystifizierung der Markthallen von Paris tritt die Handlung gänzlich zurück. Es kommt dem Dichter in erster Linie darauf an, uns das gefräßige Paris zu zeigen, dessen Verdauungsorgan die Zentralhallen sind.[1]) Schon der Anblick der dort aufgestapelten Nahrungsmittelmengen verursacht dem Beschauer Magenbeschwerden.[2]) Der Lärm des Marktgetriebes hört sich an wie das Mahlen ungeheurer Kinnbacken, die beim Verschlingen der Nahrung von Millionen tätig sind.[3]) Der Eindruck der Ungeheuerlichkeit wird noch erhöht durch lange Aufzählungen aller Warenhaufen.[4]) Der überquellende Reichtum an Lebensmitteln verbreitet sich über die ganze Stadt. Im Hause des Fleischers Quenu herrscht ein solcher Überfluß an Fett, daß die Wohnung davon trieft: „*La graisse débordait, malgré la propreté excessive, suintait entre les plaques de faïence, cirait les carreaux rouges du sol, donnait un reflet grisâtre à la fonte du fourneau, polissait les bords de la table à hacher d'un luisant et d'une transparence de chêne verni.*"[5])

Man könnte die Hallen als eine Verkörperung des Materiellen, des wirklichen, gegenwärtigen Alltaglebens bezeichnen, wenn Zola sie nicht mit dem Schleier des Traumhaften, Visionären umgeben hätte. Sie erscheinen dem in Paris einziehenden Florent wie eine Reihe von Kristall-

---

1) 13. — 2) 26. — 3) 35. — 4) z. B. 15 ff. — 5) 98.



palästen mit Dächern, die in die Unendlichkeit hineinragen.[1]) Wenn er abends aus seinem Fenster schaut, liegen die Hallen wie ein stiller See unter ihm. Inmitten des Häusergewirres sind sie *„une vision vague d'un bord de mer, avec les eaux mortes et ardoisées d'une baie, à peine frissonnantes du roulement lointain de la houle“.*[2]) Ein anderes Mal werden sie mit einem unter den Tisch gesunkenen Betrunkenen verglichen. Die von ihm aufsteigenden Dünste sammeln sich über den Dächern von Paris und verdüstern die Stadt: *„C'étaient les Halles crevant dans leur ceinture de fonte trop étroite, et chauffant du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée.“*[3])

Auf die Bedeutung der Hallen als Grundsymbol der bürgerlichen Üppigkeit und Trägheit wurde schon hingewiesen. Unabhängig hiervon wird sie durch den Granatbaum im Zimmer Florents versinnbildlicht. Er treibt Knospen, solange die Bourgeoisie triumphiert, und ist gänzlich aufgeblüht, als die drohende Gefährdung ihres Alltagfriedens glücklich abgewendet ist.[4]) Das Symbol der geistigen Regsamkeit und jener Forderung sozialer Gerechtigkeit, die Florent rastlos durch die Straßen von Paris treibt, ist der Fink, Florents Lieblingsvogel. Als der unermüdliche Demokrat sich den Hallen gegenüber ohnmächtig fühlt und sich im Haß gegen die Klasse der Unterdrücker verzehrt, ist der Fink eingeschlafen.[5]) Später gelingt es Florent, eine Verschwörung gegen die Bürger in die Wege zu leiten. Eines Tages findet Lisa auf seinem Zimmer revolutionäre Schriften. Schon will sie die Papiere vernichten, da fährt sie zusammen: der Fink hat plötzlich zu singen angefangen.[6]) Bei seiner Verhaftung bittet sich Florent eine Gnade aus: er möchte noch einmal auf sein Zimmer zurückkehren. Dort angekommen, geht er

[1]) 9. — [2]) 136. — [3]) 325. — [4]) 349. — [5]) 160. — [6]) 237.



gerade auf den Käfig los, öffnet ihn und läßt den Finken zum Fenster hinausfliegen. Die Gendarmen zucken darüber die Achseln. Sie können ihn nicht verstehen. Er aber hat damit der Freiheit und Gerechtigkeit auf Erden Lebewohl gesagt. Sein Werk ist gescheitert, nun mag auch der Fink davonfliegen.

Florent steht im alleinigen Gegensatz zu dem Paris der Gefräßigen und Fetten. Man hat so wenig Verständnis für die Entbehrungen seiner Leidenszeit, daß niemand ihm so recht glauben will, als er erzählt, er habe einmal drei Tage ohne Essen gelebt. Durch seine hagere Gestalt und sein unstetes Wesen macht er sich sehr bald verhaßt, bis der Kampf zwischen den Fetten auf der einen, und dem einzig Mageren auf der anderen Seite offen ausbricht. Der ruht nicht eher, als bis der Störenfried niedergerungen ist. Der Maler Claude gibt eine ausführliche Darstellung des Kampfes zwischen diesen zwei Menschheitstypen, in die die Pariser Bevölkerung zerfällt. Zugleich stellt er die Hallen, die Stätte des abgetöteten Lebens, dem offenen Lande gegenüber, wo immer neues Leben sprießt, wo man deshalb den Unterschied zwischen Fetten und Mageren nicht kennt. Hier herrscht „Mutter Erde“, die alle ihre Kinder zu ernähren vermag und der ganzen Welt Leben und Gesundheit spendet.[1]) —

„*La Conquête de Plassans*“ gehört zu den dichterisch minderwertigen Romanen Zolas. Ziemlich nüchtern wird uns erzählt, wie der von der Regierung gesandte Abbé Faujas allmählich das republikanisch gesinnte Plassans dem Kaisertum gewinnt. Gleichzeitig verdrängt er die Familie Mouret aus ihrem eigenen Hause und zerstört ihr glückliches Familienleben. Mouret selbst wird durch den Verfall seiner Familie in seinem seelischen Gleichgewicht gestört und fällt dem

---

[1]) 245.



erblichen Wahnsinn zum Opfer. Seine Frau Marthe ergibt sich der religiösen Schwärmerei und vernachlässigt den Haushalt. Die Kinder verlassen das Haus oder verwahrlosen.

In der Kirche Saint-Saturnin überläßt sich Marthe einem seligen Halbschlummer, in dem ihr das Gotteshaus der Wirklichkeit entrückt scheint. Eine köstliche Schwäche überkommt sie hier, in der ihr ganzes Wesen aufgeht und erlischt.[1]) Ihr seligster Wunsch ist, Gott zu erleben, ihn im Jenseits thronen zu sehen. Da ist ihr die Kirche wie ein offenes Fenster auf die Ewigkeit.[2]) Zuweilen scheint es ihr, als ob der Kuß Gottes über ihr schwebe, ohne sie doch jemals zu berühren.[3]) Dann vergißt sie vor mystischem Erschauern allen Schmerz des irdischen Daseins: *„Elle était ravie à la terre, agonisant sans souffrance, devenant une pure flamme qui se consumait d'amour.“*[4])

Madame Mouret ist in ihrer Willensschwachheit das gerade Gegenteil von dem rauhen, hartherzigen Abbé Faujas. Dieser, der Typus des schlauen, zielbewußten Priesters, versteht es, sie rücksichtslos für seine Zwecke auszunutzen. Als sie ihm lästig wird, weist er sie schroff von sich und führt dadurch schließlich seinen eigenen Untergang herbei. —

Der nächste Roman, *La Faute de l'Abbé Mouret,* ist ein eigenartiges Kunstwerk. Wir haben es schon teilweise kennen gelernt in dem Gegensatz zwischen Natur und kirchlicher Askese, wie durch den mystischen Lebensbaum. Um zunächst zu zeigen, wie weit Zola zuweilen in der Nachahmung kraftvoll poetischer Schöpfungen der Weltlitteratur geht, mögen kurz die Züge zusammengestellt werden, die er im zweiten Buche dieses Romans der Genesis entnommen hat.

Der Paradou ist ein überaus fruchtbarer, wild wachsender Garten von bezaubernder Schönheit. Inmitten des Tier- und

---

[1]) 124. — [2]) 143. — [3]) 216. — [4]) 262.



Pflanzenreichtums leben zwei Menschen, ein Mann und ein Weib, das Weib wie aus den Gebeinen des Mannes geboren.[1]) Zuerst genießen sie die Naturschönheiten in paradisischer Unschuld,[2]) werden dann aber von dem Verlangen nach Liebesglück getrieben. Sie finden es nach langem Suchen unter dem Lebensbaum, dem Baum der Erkenntnis.[3]) Damit hat aber ihr glückliches Zusammenleben ein jähes Ende gefunden. Sie sehen sich in ihrer Nacktheit. Albine bekleidet sich mit Laub. Der Erzengel in der Gestalt des Bruders Archangias treibt Serge aus dem Paradiese. Als er später noch einmal zurückkehrt, findet er an der Mauerbresche wieder den „Erzengel“. Der ist bei der Bewachung des Paradou eingeschlafen.

Die Schilderung des Paradou im einzelnen ist meisterhaft. Es sind farbenprächtige Bilder in märchenhafter Beleuchtung. Die Vegetation scheint aus einem Zauberlande zu stammen. Die Bäume strömen einen so wundersamen Duft aus, daß in dem Menschen seltsame Gefühle wach werden, „*une joie tiède de la lumière tamisée en une poussière d'or volante, une certitude de verdure perpétuelle, une force de parfum continu.*“[4]) Der Orangenwald ist das Reich der Sonnenfeen. Die Erlen und Birken erscheinen in ihrem weißlichen Grün wie Mädchen von schlankem Wuchse mit göttlichem Haar.[5])

Der Dichter wird nicht müde, uns immer wieder auf die Üppigkeit der Vegetation dieses Parkes aufmerksam zu machen. In jeden Winkel werden wir geführt, um den Eindruck bestätigt zu bekommen, den wir schon vom Paradou erhalten haben, als Serge zum ersten Mal aus seinem Krankenzimmer hinausblickte: „*C'était une débauche telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante, qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé. Rien que des pentes vertes, des tiges ayant des jaillissements de fontaine, des masses mou-*

[1]) 172. — [2]) 190. — [3]) 161. — [4]) 205. — [5]) 229.



tonnantes, des rideaux de forêts, hermétiquement tirés, des manteaux de plantes grimpantes traînant à terre, des volées de rameaux gigantesques s'abattant de tous côtés."[1]) Die Pflanzenformen werden oft ins Riesenhafte vergrößert. Von den Sonnenblumen heißt es, sie hätten Stämme so dick wie Albinens Leib, Blätter von einer Breite, daß man ein Kind darauf hätte legen können.[2]) Ein Johannisbrotbaum verbreitet „ein Babel von Laub“ um sich her. Seine Zweige verbreiten sich derart, daß ganze Straßen sich in seinem Schatten kreuzen.[3])

Der Gestalt der Albine hat Zola noch einen fremdartigen Reiz durch ihre symbolische Bedeutung verliehen. Sie ist nicht nur die eigentliche Seele des Paradou, sondern das Sinnbild der Natur, „eine natürliche Blüte des Erdbodens.[4]) Daher regen auch die Pflanzen ihre Sinnlichkeit an, daher liebt sie, als die Natur ihre volle Pracht entfaltet hat. Wenn die Erde sich zum Winterschlaf rüstet, muß auch Albine dem Leben entsagen. Sie stirbt, vom Dufte verwelkender Blumen betäubt. —

In *„Son Excellence Eugène Rougon“* offenbart Zola zum ersten Male seine Vorliebe in der Behandlung starker Willensäußerungen. *„La force“*, sei es eines Einzelnen oder einer großen Menge hat für unseren Dichter eine starke Anziehungskraft. Bei dem allmächtigen Staatsminister Napoleons III. ist es die maßlose Herrschsucht, die fast zum Motto dieses Romans wird. Sie treibt Rougon mit Ungestüm immer wieder in die Staatsgeschäfte hinein. Nur die geschmeidige Clorinde Balbi vermag ihn durch ihre Schönheit zeitweilig von dieser Leidenschaft abzulenken. Sonst erhebt er sich in seinem unersättlichen Machtbedürfnis hoch über seine Umgebung. *„Quand il marchait, il enfonçait son tapis à coups de talon,*

---

[1]) 156. — [2]) 189. — [3]) 226. — [4]) 131.



pour qu'on entendît la lourdeur de son pas aux quatre coins de la France. Son désir était de ne pouvoir poser son verre vide sur une console, jeter sa plume, faire un mouvement, sans donner une secousse au pays." [1])

Die dichterisch vollendetsten Stellen des Romans sind jene, wo Zola darauf ausgeht, den Glanz des jüngeren Kaiserreichs sowie seine Schattenseiten auszumalen. Zu den großartigsten Szenen gehört die Tauffeier des kaiserlichen Prinzen. Napoleon hat einen unerhörten Luxus entfaltet, um Paris, Frankreich, ja die ganze Welt in Erstaunen zu setzen. Die Notre-Dame-Kirche ist ausgeschmückt wie ein überirdisches Heiligtum. Kostbare Edelsteine lodern in märchenhaften Farben. Über dem Thron breitet sich gleich dem Fittich eines Riesenvogels mit schneeigem Leibe ein herrlicher Baldachin aus. Von den Säulen hängen rote Samtteppiche herab. Ein dichter, roter Dunst durchwogt das Kirchenschiff und durchglüht es mit dem Feuer eines Hochofens.[2]) Im Glorienschein des heimkehrenden Festzuges scheint das Kaisertum auf dem Höhepunkte seines Ruhmes angelangt. „*La gloire de l'empire à son apogée flottait dans le pourpre du soleil couchant, tandis que les tours de Notre-Dame, toutes roses, toutes sonores, semblaient porter très-haut, à un sommet de paix et de grandeur, le règne futur de l'enfant baptisé sous leurs voûtes.*" [3])

Zuweilen verdüstert jedoch ein unheimliches Grauen die nur scheinbar festgegründete Herrlichkeit Napoleons. Dunkle Wolken lagern dann über Paris. Am Abend des Mordanschlags auf den Kaiser geht ein unruhiger Atem durch die ganze Stadt. *À cette heure, c'était sa revanche, un ciel sans lune, la ville terrifiée et muette, les quais vides, traversés d'un frisson qui effarait les becs de gaz, avec quelque chose de louche embusqué au fond de la nuit.*" [4]) An einem schwülen Gewitter-

---

[1]) 266/7. — [2]) 116. — [3]) 121. — [4]) 263.



nachmittag fährt der einst so feierlich aus der Taufe gehobene Kronprinz im geschlossenen Landauer durch die verödete Avenue des Champs-Élysées. Die Straßen sind vom Regen aufgeweicht. Der Schmutz spritzt zu beiden Seiten des Wagens in die Höhe und besudelt selbst die tiefer hängenden Blätter der Bäume.[1])

Diese Szene bringt zugleich sinnbildlich das Unglück zum Ausdruck, das der zweite Bonaparte über Frankreich verhängt. Eben dieselbe Wirkung wird erzielt, wenn Clorinde nach der Taufe des Prinzen auf die Soldaten aufmerksam wird, die Spalier gestanden haben und in Schweiß und Staub gebadet, gekrümmt unter der Last des Gepäcks, zur Kaserne heimkehren. *„C'était la force de l'empire qui passait, dans la poussière de la chaussée."*[2]) Nicht zufällig ist weithin über dem Festzug ein riesiges Reklamebild sichtbar, *„accrochant, à quelque clou de l'horizon, la défroque bourgeoise d'un Titan, dont la foudre aurait mangé les membres."* Als Gilquin es gewahr wird, ruft er in das Volksgetümmel hinein: *„Tiens! l'oncle, là-bas!"*[3]) —

„L'Assommoir" hat den schriftstellerischen Ruhm Zolas begründet. Der Roman erregte berechtigtes Aufsehen wegen der kraftvollen Schilderung des Pariser Arbeiterlebens. Im Mittelpunkt der Handlung stehen der Zinkarbeiter Coupeau und seine Frau Gervaise. An ihnen verdeutlicht Zola den durch die Trunksucht herbeigeführten sittlichen und sozialen Niedergang des Arbeiterstandes. Beide leben, solange Coupeau noch nicht trinkt, arbeitsam und zufrieden. Bescheiden sind ihre Ansprüche an das Leben, wie sie Gervaise einmal zusammenfaßt: sie will ungestört arbeiten, Brot zum Essen haben und ein sauberes Bett zum Schlafen, gute Kinder erziehen, von niemandem geschlagen werden und ruhig im

---

[1]) 440. — [2]) 124. — [3]) 112.



eigenen Bette sterben.[1]) Als sich aber ihr Mann dem Trunke hingibt, arbeitet auch sie nicht mehr, hat daher sehr bald nichts mehr zu essen, schläft auf schmutzigen Lumpen; ihre Tochter Nana treibt sich nachts auf der Straße herum; ihr Mann prügelt sie, und ihr Sterbelager wird ein finsterer Treppenwinkel sein. Einst auf dem Waschplatze hatte Gervaise ihre Feindin Virginie gedemütigt, jetzt muß sie ihr die niedrigsten Dienste leisten, nur um ihr Leben zu fristen.[2]) Bei jenem üppigen Festschmaus, an dem das ganze Stadtviertel teilzunehmen schien, hatte Gervaise den Zutrunk von Poisson, der ihr eine fünfzigjährige gute Gesundheit wünschte, zurückgewiesen: *„Allez, il vient un jour où l'on est content de partir.“*[3]) Diese Zeit sollte nicht fern sein. Nach Aufgabe ihrer Wäscherei bewohnt Gervaise mit Coupeau ein ärmliches Zimmer, das nur durch eine dünne Scheidewand von dem des Leichenträgers Bazouge getrennt ist. Oft kommt sie in ihrer Verzweiflung in Versuchung, bei Bazouge anzuklopfen, ihn zu bitten, sie fortzutragen. Die Furcht vor dem Tode hält sie lange zurück. Aber das Elend macht mürbe. Eines Abends, nach einer Woche äußerster Entbehrungen, ist sie bereit, ihrem unheimlichen Nachbarn freiwillig ihr letztes, teuerstes Gut, das Leben, hinzugeben.[4]) Meisterlich ist es Zola gelungen, durch diese Art Parallelismus das Wohlleben der ersten Jahre dem menschenunwürdigen Dasein der späteren gegenüberzustellen, das freilich im letzten Grunde nur sehr äußerlich auf den unglücklichen Sturz Coupeau's und die Anwesenheit Lantier's zurückgeführt wird.

Außer der schon behandelten Gänsemahlzeit finden sich in diesem Romane auch andere Beispiele für Vergrößerungen. Gewaltig ist die Leistungsfähigkeit des Destillierapparats in der Arbeiterschenke, dem „Assommoir“. Er entwickelt solche

---

[1]) 49. — [2]) 480f. — [3]) 278. — [4]) 422.

Mengen Alkohol, daß er die Kneipe, die Straße, ja ganz Paris zu überschwemmen droht.[1]) Nicht vergessen werden darf hier die Schlacht der Wäscherinnen, eine Szene, die in ihrer Wuchtigkeit an Gargantua und Pantagruel erinnert. Als der Schauplatz eines Riesenkampfes ist endlich auch das sechsstöckige Wohnhaus gedacht, in dem unter anderen auch Gervaise gegen einen übermächtigen Feind, den Hunger, ankämpft.[2])

Wie ein feines Band ziehen sich durch den ganzen Roman symbolische Züge hindurch. Alle Einzelheiten der Handlung werden, wie in *„Le Ventre de Paris"*, zum Hauptthema, hier dem sozialen Arbeiterelend, in Beziehung gesetzt. Das Unheil, dem Coupeau und Gervaise entgegengehen, wird mehrere Male vorher sinnbildlich angedeutet. Gerade als Coupeau von Gervaise das Jawort erhält, hört man von der Straße her das Schluchzen eines Kindes. Irgend ein Trunkenbold mag es im Stiche gelassen haben.[3]) Die standesamtliche Trauung kann beinahe nicht stattfinden, weil Bibi-la-Grillade, einer der Trauzeugen, plötzlich verschwunden ist. Als er sich dann noch im letzten Augenblicke einfindet, wird die Trauung sehr eilig erledigt.[4]) Die darauf folgenden Zufälligkeiten lassen noch weit mehr eine trübe Zukunft ahnen. In der Kirche kommt man zu spät an. Daher fehlt es auch dieser Feier an Würde, zumal da die Kirche gerade ausgebessert und gereinigt wird. Alles macht den Eindruck, als wenn der liebe Gott gerade zu dieser Stunde abwesend wäre.[5]) Am Nachmittag des Hochzeitstages wird die Festgesellschaft von einem Unwetter überrascht. Auf dem Rückwege begegnet ihnen der betrunkene Leichenträger Bazouge. Wie eine Prophezeiung klingen seine Worte: *„Oui, je connais des femmes qui diraient merci, si on les emportait"*.[6]) Von Zeit zu

---

[1]) 50. — [2]) 160/1. — [3]) 61/2. — [4]) 83. — [5]) 84. — [6]) 119.



Zeit werden die Abwässer einer Färberei erwähnt. Sie spiegeln in ihren verschiedenen Farben symbolisch die Lebensschicksale der Gervaise wieder. Als sie jung vermählt in ihr neues Heim zieht, sind die Abwässer blau: Gervaise sieht der neuen Zukunft froh entgegen.[1] Ein anderes Mal sind sie grün: Gervaise hofft noch immer, den Kampf ums Dasein siegreich durchzufechten.[2] An einem trüben Wintertage kommt sie völlig verzweifelt heim; jede Hoffnung auf Besserung ihrer trostlosen Lage ist ihr genommen. Der Färbereibach ist schwarz geworden. „*Il lui fallut enjamber un ruisseau noir, une mare lâchée par la teinturerie, fumant et s'ouvrant un lit boueux dans la blancheur de la neige. C'était une eau couleur de ses pensées.*“[3]

Der Roman gibt Typen aus dem Arbeiterstande im Gegensatz zur Bourgeoisie, die jedoch im Hintergrunde bleibt. Von den Eigenschaften des Pariser Arbeiters überwiegt die Trunksucht so sehr, daß man Zola den berechtigten Vorwurf gemacht hat, ein sehr einseitiges Bild gegeben zu haben. So fehlt z. B. der doch gewiß häufige Typus des politisch sich betätigenden Arbeiters. Nur Lantier und Goujet erliegen dem Einfluß des Alkohols nicht. Lantier ist ganz unpersönlich gezeichnet, als der Frauenverführer schlechthin. Goujet ist die seltsame Erscheinung eines sentimentalen Arbeiters, ein Typus, den Zola erst geschaffen, aber genau so wenig der Wirklichkeit entnommen hat, wie George Sand die Bauerntypen ihrer Romane.[4] Auch der Leichenträger Bazouge entspricht keineswegs dem Leben. Seine traurige Amtstätigkeit mutet so poetisch an, daß Lepelletier ihn mit Recht einen „*burgrave du faubourg*“ nennt. —

Der Roman „*Une Page d'Amour*“ gibt Anlaß zu einer Betrachtung der fünf farbenprächtigen Bilder oder besser

[1]) 77. — [2]) 161. — [3]) 543. — [4]) Vgl. Lepelletier 308.



gesagt Visionen von Paris. Es ist viel für und gegen diese dichterischen Einlagen geschrieben worden. Sie wirken etwa wie der Chor in den Tragödien des Äschylos. Die Stadt Paris ist der scheinbar teilnahmslose Zeuge der Liebesabenteuer des Doktors Deberle und der Witwe Hélène Mouret, begleitet sie aber mit ihren symbolischen Landschaftsstimmungen, die etwas geben wie „*une sorte de réplique muette aux sentiments des personnages*". Wenn man Zola hieraus einen Vorwurf macht, so geschieht es nicht allein, weil diese mystischen Beschreibungen nicht in einen naturalistischen Roman hineingehören, sondern weil sie einen weitgehenden Einfluß auf die Handlung ausüben. Das mag Zola nachträglich empfunden haben, wenn er im „*Roman Expérimental*" sich wegen dieser „Entgleisung" zu rechtfertigen versucht.[1]) Es war immer ein Lieblingsplan Zolas, einen Roman zu schreiben mit jenem Paris als lebendigem Hintergrund, das lange Jahre hindurch der stumme Zeuge seiner eigenen Freuden und Leiden war. Diesem Gedanken zu Liebe war der Roman entstanden. Aus demselben Grunde ist Zola von seiner Regel abgewichen, daß die Beschreibung sich nur mit einem Milieu zu beschäftigen habe, das den Menschen bestimme und in seinem Handeln erkläre. „*Je cite le fait uniquement pour montrer que, dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédons presque iamais au seul besoin de décrire; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines.*" In der Tat scheint Zola die Handlung in die Panoramenbilder, die er schon so lange Zeit im Kopfe herumtrug, hineinkonstruiert zu haben. „*Que ce procédé revient à déranger l'ordre vrai des faits pour instituer d'artificielles coïncidences, il est inutile de le montrer.*"[2])

Nun zu den Bildern selbst. Als Hélène ihre Liebe zum Doktor Deberle in sich aufkeimen fühlt, finden wir sie eines

[1]) 232/3. — [2]) Hennequin, *Quelques Ecrivains français,* 89.



Tages in den Anblick von Paris vertieft. Es ist ein nebliger Februarmorgen. Das Nebelmeer lagert wie ein unendlicher See über der Stadt, von der nur die Kirchtürme sichtbar sind. Der Lärm der verborgenen Stadt tönt wie das Donnern der Brandung herauf. Auf der Seine schwimmen Schiffe mit rosigen Segeln, die Hélènes Gedanken in die Ferne tragen. Als die Nebelmassen sich lichten, erlebt Hélène eine neue Vision: „*On ne distinguait point encore la ville tremblante et fuyante, comme un de ces fonds sous-marins que l'œil devine par les eaux claires, avec leurs forêts terrifiantes de grandes herbes, leurs grouillements pleins d'horreur, leurs monstres entrevus.*"[1])

Wie die Sonne die Nebelmassen überwindet, so siegt auch die Liebe im Herzen der jungen Witwe. Schon hat der Doktor ihr ein förmliches Liebesgeständnis gemacht. Aber noch kämpft Hélène mit ihrem Gewissen. An einem trüben Regentage sitzt sie wieder am Fenster. Über Paris kämpfen Licht und Schatten, Wolken und Himmelsblau miteinander. Zuweilen scheint die Finsternis Paris verschlingen zu wollen, dann aber bricht die Sonne strahlend hinter dem Gewölk hervor. Noch einmal, bevor sie untergeht, überschüttet sie die Stadt mit ihrem Goldglanze und spiegelt sich in einem unvergleichlichen Farbenspiel in der Seine wieder. Je weiter stromaufwärts, um so mehr schimmern ihre Fluten: „*Et l'on eût dit un lingot sorti à l'horizon de quelque creuset invisible, s'élargissant avec un remuement de couleurs vives, à mesure qu'il se refroidissait.*"[2])

Es gelingt dem Doktor Deberle, Hélènes Tochter der Todesgefahr zu entreißen. Nun erreicht die Liebesleidenschaft der Mutter ihren Höhepunkt. Sie denkt nur noch an ihn und vernachlässigt Jeanne mehr und mehr. In einer

---

[1]) 68. — [2]) 148.

Sommernacht liegt Paris wie ein ruhender Koloß mit offenen Augen unbeweglich da. Über ihm dehnt sich die unermeßliche Sternenwelt. Die Seine und ihre Brücken erkennt sie nur an den Lichterreihen. *„On eût dit une échelle de lumière, jetée en travers de Paris, posant ses deux extrémités au bord du ciel, dans les étoiles.“* [1]) Es ist das Paris in seiner ganzen verführerischen Pracht. Blutrot steigt eine leuchtende Wolke auf, die das fieberhafte Treiben der Weltstadt in sich aufgenommen zu haben scheint. [2])

Während Hélène ihrem Geliebten das erste und letzte Stelldichein gibt, lehnt sich Jeanne zum Fenster hinaus und schaut in das tobende Unwetter. Ein Geruch von Elend, Schmutz und Verbrechen dringt von der Stadt herauf. Paris hat eine gleichmäßig graue Farbe angenommen. Bald bekommt das Häusermeer ein so düsteres Aussehen, daß Jeanne fürchtet, von ihm zermalmt zu werden. [3])

Zwei Jahre nach dem Tode ihres Kindes kehrt Hélène am Arme Rambauds auf einige Tage nach Paris zurück. Die Stadt hat die dämonische Gewalt über sie verloren, ist zum Eismeer geworden und starrt sie gleichgültig an. [4])

Zwei Stellen dieses Romans stehen in ergreifendem Gegensatz: Der Kinderball und Jeannes Beerdigung. [5]) Die Kindermahlzeit ist ein fast gigantisches, der darauf folgende Tanz ein phantastisches Schauspiel. Lucien Deberle erwählt vor allen anderen Mädchen die schön gekleidete Jeanne und macht sie zur Königin des Festes. Bei ihrer Beerdigung hat er sie bald vergessen und bietet seinen Arm einer neuen Freundin. Es ist Zolas Lieblingsthema: Das sich immer neu verjüngende Leben triumphiert über den Tod. Der Optimismus eines Doktor Pascal klingt hier schon an. —

---

[1]) 238. — [2]) 240. — [3]) 324. — [4]) 405. — [5]) 390.

Wie in dem Roman *L'Assommoir*, so lernen wir auch in „*Nana*" das Pariser Gesellschaftsleben nur von einer Seite kennen: unaufhaltsam steuert es dem moralischen Verfall entgegen. Weder die Aristokratie und Geistlichkeit, noch der Offizierstand bleiben verschont, wie ihre typischen Vertreter Muffat, Steiner, Chouard, Venot und das Brüderpaar Philippe und Hugo beweisen. Im Taumel geschlechtlicher Ausschweifungen geht Familie, Ehre und Mannesstolz verloren.

Nana ist der Typus einer aus den niedersten Kreisen des Volkes hervorgegangenen Prostituierten, von der Natur dazu bestimmt, das Elend der Armen an den Reichen zu rächen. „*Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris.*"[1]) Sie ist die Verkörperung der Wollust. Niemand vermag ihrem Locken zu widerstehen. Als „*Vénus victorieuse*" beherrscht sie die Menge. Wenn auf der Rennbahn von Longchamps die Tausende von feingekleideten Zuschauern ihren Namen nennen, so denkt sie weniger an das Pferd, das ihren Namen trägt, als an ihre unumschränkte Herrschaft als Königin aller Prostituierten. In einem prunkvollen Palaste hält sie Hof. Er gleicht einem ewigen Feuerherde, auf dem die Flamme ihrer maßlosen Begierde züngelt.[2]) Eine letzte Ausgeburt ihrer Launen ist ein mit zahlreichen Kostbarkeiten geschmücktes Bett, ein „Altar der Wollust", zu dem ganz Paris heranpilgert, „*un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et où elle l'étalait à cette heure même, découvert, dans une religieuse impudeur d'idole redoutée.*"[3])

Als Nana, ein Opfer der Blattern, verendet, wird sie zum Sinnbild des in den letzten Zügen liegenden Kaiserreichs. Auf den Straßen von Paris wogt die kriegsbegeisterte Menge.

---

[1]) 236. — [2]) 454. — [3]) 494.

Das in Nanas Armen an Leib und Seele zerrüttete Frankreich fordert einen gesunden, aufstrebenden Gegner zum Kampfe heraus. Muß nicht eine furchtbare Katastrophe aller Welt die Augen öffnen über die äußerlich so glänzende Herrschaft Napoleons? —

„*Pot-Bouille*“ gibt einen Einblick in ein Pariser Bürgerhaus und deckt auch hier die Sittenlosigkeit schonungslos auf. Die Bourgeoisie setzt sich zusammen aus leichtfertigen, genußsüchtigen Männern und schlecht erzogenen, nervösen Frauen. Ihre Stellung im Staatsleben ruht auf sehr morschen Stützen. Der nächste Sturm kann sie hinwegfegen und so dem Volke den Weg zur Gerechtigkeit frei machen.[1]) Die wichtigsten Personen der Handlung, Campardon, Duveyrier, Bachelard, Trublot und Gueulin verkörpern den Typus des Pariser Lebemannes, der mit oder ohne Wissen seiner Frau außerhalb der Ehe seinen Vergnügungen nachgeht.[2]) Octave Mouret ist der Fraueneroberer, dem es gelingt, nacheinander Marie Pichon, Berthe Fabre und Madame Hédouin seinen Wünschen gefügig zu machen. Der Priester Mauduit ist ein bloßer Zeremonienmeister, der durch seine Amtswürde die Schändlichkeiten der Bürger vor der Außenwelt verbirgt.

Das teuerste Gut der bürgerlichen Gesellschaft ist ihr guter Ruf, so schlecht es tatsächlich auch mit der Ehrsamkeit bestellt sein mag.[3]) Dieser Gegensatz zwischen Schein und Sein, „*le misère vaniteux*“, wird immer wieder betont. Schon in der Beschreibung des Hauses kommt er zur Geltung. Der vornehme Treppenaufgang, hinter dessen Türen sich ganze „Abgründe von Tugendhaftigkeit“ aufzutun scheinen, steht dem schmutzigen Hofe, der Kloake des Hauses, gegenüber, wo sich allmorgendlich die Dienstmädchen in rohesten Ausdrücken über die Sittenverderbnis des Hauses unterhalten.

---

[1]) 480. — [2]) 242. — [3]) 373.

Um den guten Eindruck nach außen hin zu wahren, entrüstet sich die „Dame" der „guten" Gesellschaft über jene Frauen und Mädchen, denen es wegen ihrer Armut nicht möglich ist, ihre Schande zu verbergen, und ruht nicht eher, als bis sie das hochachtbare Bürgerhaus verlassen haben. Wie sehr hätte seine Anständigkeit unter der Geburt eines unehelichen Kindes gelitten![1])

Der Triumph der Scheinehrbarkeit wird versinnbildlicht durch den Chorgesang *„la Bénédiction des Poignards"*. Während er das erste Mal vorgetragen wird,[2]) gelingt es Berta nach langen Mühen, sich durch schamlose Koketterie einen Mann zu erobern. Am Schluß des Romans bedeutet er die endgültige Versöhnung aller Bewohner des Hauses mit Octave und gibt der Freude der bürgerlichen Gesellschaft Ausdruck, der es gelungen ist, wieder einmal trotz schwerster Gefährdung ihren guten Ruf aufrecht zu erhalten. Der unverschämteste, sittlich am tiefsten stehende Vertreter des Bürgerstandes, Trublot, singt Bariton, Octave aber herrscht über alle: *„Les cinq ténors furent du reste très remarqués, Octave surtout, auquel Clotilde regrettait de ne pouvoir confier un solo.*[3]) —

„Au Bonheur des Dames" ist einer von den Romanen, die eine Kraft verherrlichen. Das Warenhaus, ein Unternehmen von Octave Mouret, ist ein Ungeheuer von gewaltiger Machtfülle. Aus kleinen Anfängen entstanden, bringt es allmählich ein ganzes Stadtviertel unter seine Herrschaft. Zola hört nicht auf, die endlosen Warenmengen zu beschreiben, die hier aufgestapelt sind. Meisterhaft wird das Menschengedränge geschildert, das sich in dem Kolosse staut. Besonders an den Ausverkaufstagen sieht man unter dem Meer von Hüten kaum mehr die Besucherinnen selbst. Abends erstrahlt das Warenhaus in einem magischen Lichtmeer. *„Cette*

---

[1]) 326. — [2]) 117. — [3]) 490.

apparition, reculée, brouillée, prenait l'apparence d'une chambre de chauffe géante, où l'on voyait passer les ombres noires des chauffeurs, sur le feu rouge des chaudières."[1]) Den umwohnenden Kleinhändlern wird es zum Schreckgespenst, das ihren Schlaf beunruhigt. Die Riesenwerkstätte flammt im nächtlichen Dunkel wie eine Esse, in der der Untergang des Kleinhandels geschmiedet wird.

Der Einfluß der solches Aufsehen erregenden Verkaufsmaschine erstreckt sich namentlich auf die weibliche Pariser Bevölkerung. Die Dame der Boulevards wird ausschließlich in ihren Schwächen gezeichnet, in ihrer Ohnmacht dem Glanze und der Liebenswürdigkeit gegenüber. Auf der Leidenschaft des Weibes für Putz und Geldausgeben baut Mouret seinen Plan auf. „*La femme venait passer chez lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles.*"[2])

Gegensätze ergeben sich aus dem Stoff zur Genüge. Im Vordergrund stehen sich gegenüber der verarmende Kleinbetrieb und der zugkräftige Großverkauf. Auf der einen Seite nur Schatten, auf der anderen nur Licht. Unwiderstehlich wird Denise von dem prunkvollen Warenhaus angezogen, obwohl sie sich vor dem sinnverwirrenden Getriebe fürchtet. Der Laden ihres Onkels, „*ce trou glacial de l'ancien commerce*", flößt ihr hingegen nur Unbehagen ein. Er widerspricht zu sehr ihrem Bedürfnis nach Licht und Glanz. Je mehr sich das Warenhaus ausdehnt, um so unbedeutender werden die kleinen Kaufhäuser. Während eine Armee von Arbeitern den stolzen Palast vergrößert, nehmen die kleinen Geschäfte mehr und mehr ein unsagbar trauriges und kümmerliches Aussehen an.[3]) Der Abbruch des letzten Hauses, das der Ausbreitung des Warenhauses noch im Wege stand, bedeutet

---

[1]) 32. — [2]) 515. — [3]) 252.



den endgültigen Sieg des Großkapitals über den kleinen Kaufmann.[1]) *„C'était le moucheron écrasé, le dernier triomphe sur l'obstination cuisante de l'infiniment petit, toute l'île envahie et conquise."* Das Leichenbegängnis der Geneviève ist zugleich symbolisch der Grabesgang des Kleinhandels. *„Il lui semblait entendre le piétinement d'un troupeau conduit à l'abattoir, toute la déconfiture des boutiques d'un quartier, le petit commerce traînant sa ruine, avec un bruit mouillé de savates, dans la boue noire de Paris."*[2]) —

Im nächsten Roman, *„La Joie de Vivre"*, tritt das eigentlich Romantische hinter den durchweg naturalistischen Schilderungen zurück. Seine pessimistische Weltanschauung legt Zola meist im Anschluß an Schopenhauer dar. Der Dichter Zola begnügt sich jedoch keineswegs mit einer einseitig düsteren Lebensauffassung. Dem lebensmüden Lazare steht Pauline, die Verkörperung der Lebensfreude, gegenüber. Sie sieht dem Leben zuversichtlich ins Antlitz und sucht auch ihre Umgebung zu einer gesunden, heiteren Weltanschauung zu bekehren. Zunächst hat sie allerdings in ihrem eigenen Innern einen Kampf auszufechten gegen den Geiz und die Selbstsucht, die sie von ihren Eltern geerbt hat.[3]) Aber bald hat sie sich zu einer solchen Uneigennützigkeit erzogen, daß sie zu Luises Gunsten auf die Liebe Lazares verzichtet. Sie glaubt, Luise könne ihn glücklicher machen als sie es sich selbst zutraut. Lazare lebt indessen in dumpfer Resignation und feiger Angst vor dem Tode dahin. Er ist unfähig, ausdauernd an einer Arbeit zu schaffen, beginnt vielerlei, ohne einen Plan durchzuführen. Auch in seiner Liebe zu Pauline ist er nicht entschlossen genug, um sie zu heiraten. Vielmehr raubt er ihr nach und nach durch seine nutzlosen Unternehmungen das ganze Erbe ihrer Eltern und hintergeht sie

---

[1]) 465. — [2]) 447. — [3]) 73/4. 135/6.

dann mit Luise. Auch hierdurch läßt Pauline sich nicht von ihrer Sorglosigkeit abbringen. Sie ist es, die den kleinen schwächlichen Paul großzieht. Es ist ihr eine Freude, das junge Menschenkind dem Tode entrissen zu haben, es pflegen zu können, damit es einst so stark und lebensfroh werde wie sie. Lazare dagegen wird durch seinen Sohn an den Tod erinnert. Der Gedanke, der kleine Paul werde ihm noch einmal die Augen zudrücken, erhöht seine Lebensunlust und Verzagtheit. „*À mesure que l'âge emportait chaque jour un peu de sa vie, cette pensée de la mort hâtait la décomposition de son être, le détruisait au point d'anéantir ses virilités dernières.*“[1])

In Lazare hat Zola den Typus des an der Wissenschaft und damit am Leben verzweifelnden Mannes gegeben. Wie er, mochte auch Zola selbst daran zu zweifeln beginnen, ob die Wissenschaft je hinter die tiefsten Geheimnisse der Dinge kommen werde. Immer wieder drängt sich der Gedanke an die Ohmacht menschlichen Könnens auf. Wie das von Lazare aufgerichtete Bollwerk in wenigen Minuten vom Meere hinweggespült wird, genau so machtlos ist der Mensch dem Geheimnis des Todes gegenüber. So versinnbildlicht der vergebliche Kampf Lazares mit dem Meere vielleicht das aussichtslose Ringen der Wissenschaft um die letzten Wahrheiten des Lebens.

Das Meer in seiner elementaren Gewalt mußte die Phantasie des Mystikers in Zola wachrufen. In der tosenden Brandung, in dem Anprall der Wogen hört er das Getöse einer Riesenschlacht. „*C'étaient comme les détonations d'une artillerie géante, des coups profonds et réguliers, au milieu de la déchirure des galets roulés sur les roches, qui ressemblait à un craquement continu de fusillade.*“[2])

---

[1]) 444. — [2]) 30.



Vergrößerungen und Übertreibungen kommen nur vereinzelt vor. So z. B. erschüttert der Atem der sterbenden Frau Chanteau das ganze Haus. Die von Lazare geplante „*Usine du Trésor*“ wächst in seiner Phantasie ins Unermeßliche: „*Il aurait volontiers donné aux hangars une façade monumentale, dominant la mer, développant devant l'horizon sans borne la grandeur de son idée.*“[1]) —

Den Roman „*Germinal*“ hat man wohl wegen seiner grandiosen Schilderungen ein soziales Epos genannt. Das Elend der Bergarbeiter, ihre Demonstrationen, ihre Vergnügungen, die Landschaft, in der sie wohnen, alles ist dabei ins Phantastisch-Übertriebene gezogen. Im Mittelpunkt steht die Grube „Le Voreux“. Wie ein sagenhafter Drache liegt sie in der Landschaft und sinnt auf das Verderben des Bergmannes. „*Cette fosse lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde.*“[2]) Der Kampf zwischen den Bergwerksbesitzern und den Arbeitern ist das gewaltige Ringen zweier sozialer Kräfte um die Oberherrschaft. Die Aktiengesellschaft in Paris, eine den Bergleuten unbekannte und unnahbare Gottheit, will den Bergarbeiter in ihren Frondienst zwingen. Gegen diesen mit Menschenfleisch gemästeten Riesengötzen entflammt sich der Haß der Unterdrückten. Ihn niederzuringen, versammeln sie sich im Walde von Vandamme, da kein Haus mehr die Menge der Unzufriedenen zu fassen vermag. Die Erregung der Masse wird so groß, ihr Wutgeschrei tönt so schaurig in die Nacht hinaus, daß die Bewohner der umliegenden Ortschaften erschreckt aufhorchen wie beim Getöse eines Bergsturzes. Mit der zunehmenden Hungersnot steigert sich die Unruhe von Tag zu Tag bis zum offenen Aufruhr. Der Umzug der Streikenden gehört zu dem dichterisch wertvollsten, was Zola geschrieben hat. Die Abend-

---

[1]) 82. — [2]) 4.

sonne taucht das nach Gerechtigkeit schreiende Volk in blutiges Rot. „*Alors, la route semblait charrier du sang, les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignants comme des bouchers en pleine tuerie ... C'était la vision rouge de la révolution.*“[1]) Die Mütter tragen ihre Kinder auf dem Arm als Sinnbild der Trauer und Rache. Über den Häuptern der Menge wird eine Axt sichtbar, ein Zeichen, daß man sich nun blutiges Recht verschaffen will, da es gutwillig nicht zugebilligt wird.

Wie mitten in der trostlosen Industriegegend ein kleines Fleckchen Erde, die *Côte-Verte*, in üppiger Vegetationsfülle prangt, so hebt sich der Wohlstand der wenigen Bürger dieses Landes von der allgemeinen Armut ab. Im Hause des Direktors Hennebeau kennt man nicht die Sorge um das tägliche Brot. Staunend sehen sich die Abgesandten der Bergleute in den eleganten, behaglich warmen Räumen um. „*La salle moite avait cet air alourdi de bien être, dont s'endorment les coins de bonheur bourgeois.*“[2]) Im Hause des Arbeiters hat man weder Feuerung noch Lebensmittel. Dabei will man es gar nicht wahr haben, daß die soziale Lage des Bergarbeiters schlecht sei. Nach Paris kommen nur Nachrichten von fast patriarchalisch glücklichen Zuständen in der Arbeiterbevölkerung.[3]) Wenn die Frühlingssonne die Natur zu neuem Leben erweckt, muß der Bergmann tief unter der Erde im Dunkeln eine schwere Arbeit verrichten in einer Luft, die ihm früher oder später die Gesundheit raubt. Deshalb entbrennt der Kampf der Arbeit gegen die Herrschaft des Geldes immer von neuem. Nach Ausbruch des Streiks lastet eine unheimliche Ruhe über der sonst so geräuschvoll geschäftigen Gegend. Sie verharrt im Schweigen des Trotzes, bis endlich der Schrei des Volkes nach Brot erhört ist, bis

---

[1]) 393. — [2]) 102. — [3]) 118.



der Bürger dem hungernden Arbeiter von seinen Reichtümern abgibt.[1])

Der Typus einer Bergarbeiterfamilie ist die Familie Maheu. Ihr Leben ist ausgefüllt von mühsamer, geisttötender Alltagsarbeit und rohen, zügellosen Sonntagsvergnügungen. Etienne ist der Typus des aufgeklärten Arbeiters, der aber infolge mangelhafter Vorbildung die Gedanken des Sozialismus ungenügend verarbeitet hat und das Maß des praktisch Erreichbaren nicht inne zu halten weiß. Souvarine ist der gewalttätige Anarchist. Er will die bestehenden Verhältnisse mit einem Schlage umkehren und, wenn es nötig ist, ganze Städte zu diesem Zwecke in die Luft sprengen.[2])

Der ganze Roman hat, wie schon der Titel erraten läßt, eine symbolische Bedeutung, auf die am Schlusse hingewiesen wird. So wie das Heer der Bergleute unter den keimenden Saaten an der Unterhöhlung des Landes arbeitet, so untergräbt die Arbeiterschaft nach und nach die bestehende Gesellschaft, bis sie eines Tages, ihrer Grundlage beraubt, in die Tiefe stürzen wird. —

Die Hauptfigur des Romans „*L'Œuvre*“ ist Claude, ein Maler der Freilichtschule, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, naturgemäß zu malen. Claude strebt diesem Ideale vergebens zu, da seine Veranlagung für Mystik und Symbolik seine Werke immer wieder der Natur entfremdet. Das Gemälde, auf das er seine letzte Hoffnung gesetzt hat, soll die Seine mit der Cité von Paris als Hintergrund darstellen. Die Anregung dazu bekommt er an einem klaren Septemberabend. In der Eigenart seines Schauens tritt schon hier das romantische Temperament klar zutage. Er sieht die Isle-de-France wie ein antikes Schiff auf der Seine schwimmen, dessen Masten, die Türme der Notre-Dame-Kirche, die Seele der

---

[1]) 397. — [2]) 536.

Stadt Paris umschwebt. „*Un vent léger soufflait, un vol de petits nuages roses traversait très haut l'azur pâlissant, tandis qu'on entendait une palpitation énorme et lente, cette âme de Paris épandue autour de son berceau.*"[1]) Die Quais und Ladeplätze am Seineufer versinnbildlichen das arbeitende, eine Badeanstalt das Erholung suchende Paris. In der Mitte des Bildes sieht er im Geiste einen Nachen mit drei badenden Mädchen. Sie sollen in ihrer Nacktheit das verführerische Paris symbolisieren, „*la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme*".[2]) Vergebens versucht Sandoz seinem Freunde diese der Wirklichkeit widersprechende Symbolik auszureden. Claude hätte es selbst nicht einmal zu sagen vermocht, weshalb er die nackten Frauen mitten in das Getriebe des Werktags hineinversetzt. In ihm wirkt eben eine intuitive Kraft, „*le tourment d'un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme*", dasselbe unbezwingbare künstlerische Empfinden, gegen das auch Sandoz-Zola so verzweifelt ankämpft.

Was Claude nicht gelingen konnte, die Unterjochung des Genies unter eine Kunstrichtung, hat auch Zola in eben diesem Romane nicht durchzuführen vermocht. Mystisch ist die Schilderung des Straßenlebens auf der Avenue des Champs-Élysées,[3]) des Sonnenuntergangs über Paris,[4]) der Abenddämmerung in Claudes Atelier.[5]) Das Gemälde der Cité nennt er eine riesige Mauer, die zu übersteigen Christine sich vergebens bemüht. Dauernd ist sie so von ihrem Manne getrennt: „*Les toiles grandissaient comme des blocs, les plus petites lui semblaient triomphales, les moins bonnes l'accablaient de leur victoire.*"[6]) Symbolisch ist aufzufassen der Goldstaub, den Claude beim Vergolden der Bilderrahmen verwendet. Wenn er aufwirbelt, wird er zum Sinnbild der in Claude und

[1]) 283. — [2]) 315. — [3]) 89, 173. — [4]) 130/1. — [5]) 179. — [6]) 326.



Christine aufkeimenden Liebe.[1]) Die ausgegrabenen Särge auf dem Friedhof versinnbildlichen die im Naturalismus wieder erstandene Romantik und weisen auf die dem Naturalismus folgende Reaktion hin, die alte Kunsttraditionen wieder ans Tageslicht zieht: *„Ah! oui, l'air de l'époque est mauvais, cette fin de siècle encombrée de démolitions, aux monuments éventrés, aux terrains retournés cent fois, qui tous exhalent une puanteur de mort!“*[2])

Claudes Leben ist von einem tiefgreifenden Gegensatz zerrissen. Er schwankt hin und her zwischen dem rein ästhetischen Genuß an der Kunst und der sinnlichen Freude an der Schönheit des Weibes. Die Frauenliebe vermag ihn kurze Zeit voll zu befriedigen, bis ihn wieder die Liebe zur Kunst ergreift, in der er nie zur Ruhe kommt.[3]) Dann ist auch für Christine die glückliche Zeit ihres Zusammenlebens dahin. Die Kunst wird die Geliebte ihres Gatten, mit der sie im ständigen Kampfe liegt. Claude gebraucht die körperliche Schönheit seiner Frau nur noch für jenes sinnbildliche Weib in der Mitte seines Gemäldes, dem er seine ganze Schaffenskraft zuwendet. Doch noch einmal gelingt es Christine, ihren Gatten von dem Bilde fortzureißen und ihn in ihre Arme zu schließen.[4]) Schon glaubt sie, ihn zurückgewonnen zu haben, als er seinem Dasein freiwillig ein Ende macht aus Verzweiflung über sein mißglücktes Lebenswerk. —

„La Terre“ hat für uns nur insoweit Interesse, als die Erde selbst, die ewig Leben spendende Mutter, Gegenstand dichterischer Gestaltung wird. Unter den Bauerntypen des Romans ragt nur Jean Macquart hervor, eine frische, gesunde Natur. Er bleibt im wesentlichen derselbe, obwohl die sittlich verdorbenste Umgebung auf ihn einwirkt.

---

[1]) 148. 180. — [2]) 486. — [3]) 191. — [4]) 472.



Während die Bauern der Beauce sich gegenseitig im Kampfe um den Besitz der Erde zerfleischen, kümmert sie selbst sich wenig um das lasterhafte Treiben, sondern segnet den Guten und Bösen gleichmäßig mit ihrer unerschöpflichen Fruchtbarkeit. „*La terre seule demeure l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères.*“[1]) Nur im Anblick ihrer prächtigen Gefilde vergessen wir für einen Augenblick die oft unästhetischen Beschreibungen menschlichen Lasters. Ein grünendes Feld, ein schwellender Hügel reiht sich an den anderen. Gleich riesigen Flutwellen überschwemmen sie das ganze Land. Nur die Kirchtürme ragen wie Masten versunkener Schiffe hervor. Wenn der Herbstwind die goldigen Ährenfelder sanft bewegt, wird die Landschaft zum Feuermeer: „*C'était maintenant une mer blonde, incendiée, qui semblait refléter le flamboiement de l'air, une mer roulant sa houle de feu au moindre souffle.*“[2]) Ein durchdringender Geruch von Fruchtbarkeit steigt von der Erde empor und beunruhigt den Menschen. Das erhabenste Schauspiel bietet die Beauce zur Zeit der Aussaat. Dann wimmelt es von zahllosen Säern, die, einer Insektenschar ähnlich, das ganze Land überziehen. Bis in die Unendlichkeit hinein reicht das Heer dieser Männer, die mit derselben Handbewegung den „lebenden Staub“ der Erde anvertrauen. *À des lieues, aux quatre points de l'étendue sans borne, la vie de l'été futur pleuvait dans le soleil.*“[3]) —

Während „*La Terre*“ dem Leser das Äußerste an naturalistischer Schilderung zumutet, versetzt uns der Roman „*Le Rêve*“ mit absichtlicher Antithese in die Welt der Träume und Wunder. Angélique, das Adoptivkind des Ehepaares

[1]) 518. — [2]) 232. — [3]) 503.



Hubert, hat sich in einen unerschütterlichen Wunderglauben hineingelebt. Die ausschließliche Lektüre von Legenden und Heiligengeschichten, und die Weltabgeschiedenheit des Hauses ihrer Pflegeeltern haben in ihr einen Traum entstehen lassen, an dessen Erfüllung sie fest glaubt: eines Tages muß ein sehr reicher und schöner Prinz sie in sein Schloß als Braut heimführen. In Erwartung dieses Wunders hört sie geheimnisvolle Stimmen, die ihr das Herannahen des Geliebten ankündigen. „*Elle restait les yeux sur les ténèbres, comme à un rendez-vous que personne ne lui avait donné, et elle attendait, elle attendait toujours, jusqu'à tomber de sommeil, tandis qu'elle sentait l'inconnu décider de sa vie, en dehors de son vouloir.*"[1]) Das Erscheinen des Félicien, seine langsame Sichtbarwerdung, erinnert geradezu an eine okkultistische Beschwörung: „*Le prodige s'achevait enfin, la lente création de l'invisible aboutissait à cette apparition vivante. Il sortait de l'inconnu, du frisson des choses, des voix murmurantes, des jeux mouvants de la nuit, de tout ce qui l'avait enveloppée, jusqu'à la faire défaillir. Aussi le voyait-elle à deux pieds du sol, dans le surnaturel de sa venue, tandis que le miracle l'entourait de toutes parts, flottant sur le lac mystérieux de la lune.*"[2]) Zunächst bleibt der Sohn des Bischofs noch ein Schatten in unnahbarer Ferne. Erst ganz allmählich rückt er in den Vordergrund und wird zu Fleisch und Blut. Dabei werden die Vorstellungen ihres Traumes immer deutlicher, die Zuversicht, daß er eines Tages sie aufsuchen wird, immer gewisser. Je länger sie auf dem Balkon seiner harrt, um so eindringlicher wird das Flüstern des Verborgenen. „*De tout l'horizon connu et aimé, de la Chevrotte, des saules, des herbes, la jeune fille entendait ses rêves qui lui revenaient, les espoirs, les désirs, ce qu'elle avait mis d'elle dans les choses, à les voir chaque jour, et que les*

---

[1]) 94. — [2]) 100.

choses lui renvoyaient. Jamais les voix de l'invisible n'avaient parlé si haut."[1]) Endlich kommt Félicien eines Abends, und ihr Traum scheint in Erfüllung zu gehen. Aber nach einem kurzen Liebesglück kehrt er nicht wieder. An dem Schmerze um den Ungetreuen geht sie körperlich zugrunde. Als sie erfährt, daß ihr Geliebter nur dem Gebote seines Vaters gehorcht, wenn er sie nicht wieder aufsucht, gibt sie sich der stillen Entsagung hin. Ohne den Segen des Bischofs will sie Félicien niemals heiraten. In ihrer Selbstüberwindung wird sie schließlich zur Heiligen. Von ihrem Bette geht ein wundersamer Schein aus, so daß das Schlafzimmer in leuchtender Klarheit erstrahlt. Sie selbst scheint nicht mehr dieser Welt anzugehören: „*Les cheveux n'étaient plus que de lumière, l'âme de neige éclatait sous la soie transparente de la peau. Elle avait la beauté des saintes délivrées de leur corps.*"[2])

Der Schluß des Romans, die Trauungsfeier in der feenhaft ausgeschmückten Kirche gehört vollends zum Märchenhaften. Félicien hält nur noch einen Schatten im Arm, der in das Reich des Unsichtbaren zurückkehrt, sobald sein irdischer Traum in Erfüllung gegangen ist. „*Depuis longtemps, il sentait bien qu'il possédait une ombre. La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve.*"[3])

„*Le Rêve*" beweist wohl wie kein zweiter Roman, daß die Mystik der Weltanschauung Zolas zu fern liegt, als daß uns ein Roman wie der vorliegende überzeugen könnte. —

„*La Bête Humaine*" ist der letzte Roman, der einseitig Zolas pessimistische Weltanschauung vertritt. Eine durch Vererbung erworbene, pathologische Leidenschaft, die Mordsucht, beherrscht fast unumschränkt die Hauptpersonen und

---

[1]) 155/6. — [2]) 257. — [3]) 310.



reißt sie zu den gemeinsten Verbrechen fort. Nur Lantier spürt in seinem Innern eine Kraft, die die Lust am Töten hemmt, „*la conscience des idées transmises par une lente hérédité de justice*".[1]) In ihm kämpfen noch Kultur und tierischer Instinkt eine Weile miteinander, bis auch bei ihm das Laster die Überhand gewinnt.

Als Ort für diesen Roman der Mörder hat Zola die Eisenbahnstrecke Paris—Le Havre gewählt. Der neuzeitliche Bahnverkehr mit seinem aufreizenden Hasten und Jagen ist das Sinnbild der rasenden, niederen Leidenschaft, die ungestüm die edleren Triebe im Menschen zurückdrängt. „*Ça passait, ça passait, mécanique, triomphal, allant à l'avenir avec une rectitude mathématique, dans l'ignorance volontaire de ce qu'il restait de l'homme, aux deux bords, caché et toujours vivace, l'éternelle crime.*"[2]) So finden wir das Düstere und Schaurige in der Erscheinung der Mörder in ihrer Umgebung wieder. Auf dem Bahnhof von Paris wimmelt es von undeutlichen Massen. Schaurige Geräusche durchdringen das unheimliche Dunkel: „*du fond de ce lac d'ombre, des bruits arrivaient, des respirations géantes, haletantes de fièvre, des coups de sifflet pareils à des cris aigus de femmes qu'on violente.*"[3]) Die Dampfwolken der Lokomotiven steigen gleich Leichentüchern zum trüben Himmel empor. Die roten Laternen am Ende des Zuges werden zu offenen Wunden.[4]) Jacques und Sévérine haben sich als Ort für ihre ehebrecherischen Freuden die Kohlenlagerplätze mitten im Schienengewirre des Bahnhofs von Le Havre ausgesucht. Dort glauben sie in einer Zauberstadt aus Marmorblöcken zu sein, über der die Nebelmassen wie ein wildes Heer dahinjagen.[5])

Jacques Lantier fühlt sich indessen am wohlsten auf seiner Lokomotive Lison. Wenn sie durch die Finsternis

---

[1]) 303. — [2]) 48. — [3]) 32. — [4]) 35. — [5]) 184.



dahinjagt, glaubt er Berge sich auf sie stürzen zu sehen. Doch mit gewaltiger Kraft stürmt sie gegen alle Hindernisse an. Noch im Todeskampfe offenbart sie ihre Riesenstärke, als sie durch Menschentücke vom Bahnkörper herabgeschleudert wird. „*Et le tas de fer, d'acier et de cuivre, qu'elle laissait là, ce colosse broyé, avec son tronc fendu, ses membres épars, ses organes meurtris, mis au plein jour, prenait l'affreuse tristesse d'un cadavre humain, énorme, de tout un monde qui avait vécu et d'où la vie venait d'être arrachée, dans la douleur.*“ [1]) Später fährt Jacques eine neue Lokomotive, ebenfalls ein unzähmbares Ungeheuer. Einen ganzen Zug voll Soldaten reißt es ins ungewisse Dunkel hinein, wo das sichere Verderben lauert.

Wie viele frühere Romane, behandelt auch dieser die unhaltbaren, zerrütteten Zustände des napoleonischen Staates, die notwendig seinen Zusammenbruch zur Folge haben müssen. Hier wird vor allem auf das unzuverlässige Gerichtswesen angespielt. Der langwierige Mordprozeß hätte zu einem baldigen und richtigen Abschluß kommen können, wenn nicht der Gerichtspräsident Camy-Lamotte den Brief der Sévérine an den Präsidenten Grandmorin, aus Furcht, die Familie eines hohen Staatsbeamten bloßzustellen, verbrannt hätte. Indem er das wertvolle Zeugnis dem Feuer übergibt und so die Wahrheit unterdrückt, „*la mélancolique vérité*“, spricht er gewissermaßen das Todesurteil des Kaiserreichs: „*À quoi bon détruire cette preuve, charger sa conscience de cette action, si le destin était que l'empire fût balayé, ainsi que la pincée de cendre noire tombée de ses doigts?*“ [2])

Der Roman „*L'Argent*“ behandelt den Einfluß des Großkapitals auf das moderne Gesellschaftsleben. Zwei Männer sind es, die sich im Börsenkampfe miteinander messen: Saccard,

[1]) 336. — [2]) 398.

der Bruder des Staatsministers Rougon, und Gundermann, ein jüdischer Milliardär. Die Geldgier reißt Saccard, diesen *„poète de l'argent“*, dessen Finanzpläne zu den Sternen emporstreben, zu den gewagtesten Spekulationen fort.[1]) Wieder einmal ist es *„la force“*, die in diesem Manne den Himmel stürmen zu können wähnt. Auf der Höhe seiner Machtentfaltung angelangt, hat er sich das Geld wie einen Sklaven untertan gemacht, über den er zu allen Zwecken verfügt.[2]) In einer schweren Finanzkrise fehlt ihm jedoch der Rückhalt eines starken Reservefonds. Er fällt in jähem Sturze, während Gundermann, sein übermächtiger Gegner, um so höher steigt. Unaufhaltsam ist der Eroberungszug dieses typischen jüdischen Finanzgenies: *„Lui a déjà un millard, il en aura deux, il en aura dix, il en aura cent, il sera un jour le maître de la terre.“*[3])

Die Wirkung des Geldes äußert sich nach zwei Seiten. Einmal schafft es den Gegensatz von Arm und Reich, dann aber auch feuert es den Menschen im Lebenskampfe an. Es schafft Werte, die den Fortschritt der Menschheit fördern. Zeitweilig ist Caroline noch der pessimistischen Ansicht, das Geld habe nur die Schlechtigkeit und das Elend auf die Welt gebracht.[4]) Der Roman als Ganzes ist hingegen ein Lobgesang auf die wohltätige Macht des Geldes. Darin zeigt sich aufs neue Zolas dem Leben immer freundlicher werdende Weltanschauung. Das Geld in Verbindung mit der Wissenschaft ist eine entscheidende Kraft in der kulturellen Aufwärtsentwicklung der Völker: denn ohne Geld keine Arbeitslust, kein Lebenskampf und daher auch kein Fortschritt.

Die von Saccard gegründete *„Banque Universelle“* hat sich die Eroberung des Orients durch französisches Kapital als Ziel gesetzt. Die Kolonisierungspläne werden in Zolas

---

[1]) 267. — [2]) 279/80. — [3]) 429. — [4]) 165.



Phantasie zu phantastischen Zukunftsträumen, in denen der Orient das Wunderland aus „Tausend und eine Nacht" ist. „*Les bijoux, les pierreries du rêve, pleuvaient dans les caisses de la rue de Londres, tandis que fumait l'encens du Carmel, un fond délicat et vague de légendes bibliques, qui divinisait les gros appétits de gain.*"[1]) —

Auch der Roman „*La Débâcle*" verrät trotz des düsteren Stoffes die frohe Lebenszuversicht seines Verfassers. Frankreich liegt nicht hoffnungslos am Boden, vielmehr erwachsen ihm in der größten Not charakterfeste Männer. Das nationale Unglück wird zum Segen, indem es die sittliche Läuterung des französischen Volkes zur Folge hat. Die Starken sehen der Zukunft mutig entgegen, die Vergangenheit soll ihnen eine Lehre sein. Frankreich wird die kranken Glieder beseitigen, um seinen gesunden Körper zu retten.[2]) Deutschland hat nur das morsche Kaiserreich vernichtet, die junge Republik hingegen erstarkt in der eisernen Zeit. Deutlich zeigt sich in diesen schweren Tagen, welche Männer noch moralische und physische Kraft genug besitzen, den Krieg zu überdauern, und wer dem lange vorbereiteten Untergange geweiht ist. Den Typus des körperlich und seelisch minderwertigen Soldaten, Maurice Levasseur, haben wir bereits kennen gelernt. Seine weibische Schwächlichkeit macht verständlich, „*comment la France victorieuse avec les grands-pères avait pu être battue dans les petits-fils*".[3]) Mit ihm geht das im Genußleben verweichlichte alte Frankreich zugrunde.[4]) Das Frankreich der Zukunft hat andere Männer nötig, braucht einen Jean Macquart und einen Leutnant Rochas. Jean hält während des entmutigenden Rückzugs unter die Mauern von Belfort die Disziplin aufrecht und feuert seine Korporalschaft zur äußersten Anstrengung an. Er hat jene Gemütsruhe und

---

[1]) 256. — [2]) 391. — [3]) 390. — [4]) 630.

Besonnenheit, jenes seelische Gleichgewicht eines von dem sittlichen Niedergang seiner Zeit unberührten Mannes, alle jene Eigenschaften, die einen guten Soldaten kennzeichnen. Immer neue Kräfte fließen ihm aus der Erde zu, die er in der Beauce im Schweiße seines Angesichts bearbeitet hat. „*Il était du vieux sol obstiné et sage, du pays de la raison, du travail et de l'épargne.*"[1]) Nach Beendigung des Krieges und des blutigen Kommuneaufstandes zieht er wieder der heimatlichen Scholle zu, „*à la grande et rude besogne de toute une France à refaire*".[2])

Die Darstellung des Feldzuges selbst ist reich an mystischen Zügen. Auf dem Rückzuge nach Belfort versucht ein Weib, sich den fliehenden Truppen entgegenzustellen. Ihre Wut über die deutsche Invasion und das feige Zurückweichen ihrer Landsleute kennt keine Grenzen. Fast wird sie in ihrer Riesengröße zur Vision des französischen Nationalgewissens: „*Brusquement, elle parut encore grandir. Elle se soulevait, d'une maigreur tragique, dans son lambeau de robe, promenant son long bras de l'ouest à l'est, d'un tel geste immense, qu'il semblait emplir le ciel. ‚Lâches, le Rhin n'est pas là . . . Le Rhin est là-bas, lâches, lâches!'*"[3]) Wie eine unheimliche Schicksalsmacht lagert es über dem bedrohten Lande, „*quelque chose d'effroyable, sans nom encore*".[4]) Geisterhaft türmen sich die Wolken am Horizont auf, als wenn sie die tiefe Schmach von Sedan voraussähen.[5]) Der nächtliche Übergang der MacMahonschen Armee über die Maaß im unruhigen Scheine der Fackeln hat etwas Magisches: „*On aurait cru des cavaliers fantômes allant à la guerre des ténèbres, avec de chevelures de flammes.*"[6])

Während der anarchistischen Verwüstungen brennt Paris wie eine verwunschene Stadt zu beiden Seiten eines glühenden

---

[1]) 392. — [2]) 636. — [3]) 41. — [4]) 21. — [5]) 155. — [6]) 156.



Lavastromes. Ja, bis in die unendliche Ferne setzt sich das Flammenmeer fort. *„Le ciel était comme la voûte d'un four géant, chauffé au rouge clair.“* [1]) Aus den rauchenden Trümmern der eingeäscherten Stadtviertel hört man ein undeutliches Geräusch, vielleicht das letzte Röcheln der erschossenen Aufrührer, vielleicht aber auch — und damit kommt wieder der siegreiche Optimismus Zolas zum Durchbruch — *„la joie des femmes et le rire des enfants, dînant dehors après l'heureuse promenade, assis aux portes des marchands de vin“.* [2]) —

Der letzte Roman der „Rougon-Macquart“, *Le Docteur Pascal,* faßt die ganze Romanserie zusammen und bringt zu gleicher Zeit die Entwicklung ihrer Grundgedanken zu einem Abschluß. Dabei kommt Zola zu einem Ergebnis, das er wohl kaum im Auge hatte, als er anfing, sein bedeutendstes Lebenswerk zu schreiben. Wollte er doch versuchen, eine Gesetzmäßigkeit in der Vererbung zu zeigen und die Handlungen der Menschen mathematisch genau zu analysieren, damit endlich einmal die Lehre vom freien Willen zum alten Eisen geworfen würde. Für diesen letzten Roman hatte Zola sich einen Ausnahmefall aufgespart. Der Doktor Pascal ist auf Grund der „Inneität“ nicht den Gesetzen der Erblichkeit unterworfen. Solche Fälle zu enträtseln, hatte schon der Doktor Lukas sich vergebens bemüht. Zola macht gar nicht erst den Versuch, sondern modifiziert vielmehr von hier aus seine ganze Weltanschauung und zwar in einer Richtung, die wir schon mehrfach angedeutet haben. Die von den Fesseln der Erblichkeit freie Persönlichkeit des Doktors Pascal wirft einen lichten Schein auf das Familiengeschick der Rougon-Macquart zurück. Wohl hat Pascal viel Elend, schwere Leiden und Greueltaten von ihnen aufzeichnen müssen. Erst jüngst hat er die Folgeerscheinungen tiefster Entartung beobachten

[1]) 631. — [2]) 635.



können. Der Onkel Macquart entzündet sich von selbst an seinem vom Alkohol durchseuchten Leibe. Bei dem schwächlichen Urenkel der Stammmutter der Rougon-Macquart, Charles, machen sich die Kennzeichen erblicher Degeneration durch Verblutung bemerkbar. Dennoch kann Pascal dem Leben nicht zürnen, weil er sieht, wie zäh die Menschen an ihm festhalten, wie der Wille zum Leben sie mutig und stark macht. Erblichkeit und Milieu sind nicht mehr die allmächtigen Gottheiten, sondern über ihnen steht das Vertrauen auf das Leben, das aus sich selbst heraus unaufhörlich an der Aufwärtsentwicklung der Menschheit arbeitet: „*La vie où nous baignons, la vie aux courants infinis et contraires, toujours mouvante et immense, comme une mer sans bornes!*“[1])

Die Wissenschaft wird auch hier, wie schon in früheren Romanen, in Gegensatz gebracht zur Romantik. Je mehr sich Pascal in die Wissenschaft vertieft, um so klarer wird ihm, wie weit die Menschheit noch von der Erkenntnis aller Naturgesetze entfernt ist. Die ganze Wahrheit wird man wahrscheinlich niemals erfahren können.[2]) Inzwischen ist aber die Menge derer, die Gröſseres von der Wissenschaft erwartet haben, ungeduldig und verzagt geworden. Sie fühlen wieder in sich ein Bedürfnis nach dem Irrationalen. „*C'est l'éternel besoin de mensonge, l'éternel besoin d'illusion qui travaille l'humanité et la ramène en arrière, au charme berceur de l'inconnu.*“[3]) Der Kampf, fast schon zugunsten der Wissenschaft entschieden, tobt von neuem. Mächtig setzt die Reaktion gegen die Ergebnisse einiger Jahrzehnte eifrigster Forschung ein und droht alles in einem Wirrwarr von Unwissenheit und Aberglauben zu zerstören.

Eben dieser Zwiespalt zerreißt die Seele Clotildens, seitdem Pascal ihren kindlichen Glauben erschüttert hat. Selbst

---

[1]) 389. — [2]) 379. — [3]) 96.



als ihr „Meister“ sie völlig für seine Anschauungen gewonnen hat, bleibt in ihr immer noch ein Rest dieser unbekannten Sehnsucht zurück. Clotildens Malstudien spiegeln diesen Seelenzustand getreulich wieder. Ihr Meisterstück, das Gemälde von David und Abisaig, ein Sinnbild des Liebesverhältnisses von Onkel und Nichte, ist von einem traumhaften Glanze umwoben. „*C'étaient eux divinisés, avec des chevelures, une toute blanche, une toute blonde, qui les couvraient d'un impérial manteau, avec des traits allongés par l'extase, haussés à la béatitude des anges, avec un regard et un sourire d'immortel amour.*“ [1])

3. „Les Trois Villes.“

Die Trilogie „*Les Trois Villes*“ nimmt den Gegensatz von Glauben und Wissen wieder auf. Der Feind der Wissenschaft und des Fortschritts ist die katholische Kirche. In allen drei Romanen wird uns gezeigt, wie die Priesterherrschaft überall der Kulturentwicklung entgegensteht und unvereinbar mit den sozialen Forderungen der Gegenwart ist. Das Ergebnis ist die endgiltige Lossagung von der katholischen Kirche und die Verkündung eines neuen Evangeliums, das die Wissenschaft zu einer Art Religion erhebt, die als höchste Aufgabe den Fortschritt der Menschheit hat und an Stelle einer jenseitigen eine irdische Glückseligkeit erstrebt.

Der erste Roman, „*Lourdes*“, behandelt die tollen Auswüchse des Aberglaubens, wie sie bei den angeblichen Wunderheilungen des berühmten Wallfahrtsortes zu Tage treten. Dabei wird offenbar, wie weit sich das Christentum von seinen ursprünglichen Aufgaben entfernt hat und wie wenig der religiöse Mystizismus in unser Zeitalter der Wissenschaft hineinpaßt. Lourdes ist ein geweihter Flecken Erde. Hier hat sich

---

[1]) 209.

einstmals die Jungfrau Maria in ihrer grenzenlosen Liebe einem armen Menschenkinde gezeigt. Die Priester haben jedoch aus Lourdes einen Jahrmarkt, einen Kampfplatz wildester Leidenschaften gemacht. Sie selbst sind zu Händlern geworden, die sich an den Gaben der Pilger bereichern. In ihrer rücksichtslosen Selbstsucht sind sie vor keiner Grausamkeit zurückgeschreckt, um ihren materiellen Gewinn sicherzustellen. Selbst die Jungfrau Bernadette, der die Mutter Gottes erschienen war, hat man zu beseitigen gewußt, aus Furcht, sie könnte der Zugkraft des Wunders von Lourdes Abbruch tun. Die Geistlichen untereinander bekämpfen sich in tötlichem Hasse. Die Kirche, durch deren Bau der Abbé Peyramale den Willen der heiligen Jungfrau erfüllen wollte, ist unvollendet geblieben. Neid und Mißgunst verhinderten die Fortsetzung des Werkes. Indessen triumphierte die mit Kostbarkeiten überladene Basilika. Hatte die Jungfrau Maria ein Lourdes der Prunksucht gewollt? Ihr ist das alte Lourdes in seiner bescheidenen Zurückgezogenheit sicher lieber gewesen.

Die innere Unwahrheit eines solchen Christentums macht es Pierre Froment unmöglich, sich wie die Menge der Pilger in die Anbetung der Wunderstätte zu versenken. Ohnehin läßt seine vernunftmäßige Betrachtungsweise der Dinge keine einzige der sogenannten Wunderheilungen gelten. Sie sind alle wissenschaftlich erklärt oder werden es noch. Für ihn gibt es nichts Rätselhaftes. Wer wissen will, kann nicht glauben; wer glauben will, muß das Opfer der Vernunft bringen.

In der Milieuschilderung zeigt Zola sich in diesem Roman zum letzten Male in seiner ganzen Größe. Die Mutter Gottes scheint die Grotte von Lourdes auserlesen zu haben, das Sinnbild ihrer unendlichen Liebe zu sein.[1]) Hunderttausend Kerzen

---

[1]) 320.

brennen hier Tag aus Tag ein, und verbreiten einen wundersamen Lichterglanz. In der Basilika werfen die Spiegelwände das Licht zahlloser Flammen zurück. „*C'était un brasier extraordinaire, les murs ruisselaient de flammèches vives, on entrait dans la gloire aveuglante du paradis.*“[1]) Wohl an keinem Orte werden täglich so viele Messen gelesen und so viele und überaus prächtige Feste gefeiert. Der heimkehrende Pilger glaubt die Herrlichkeit Gottes selber geschaut zu haben: „*Au fond de pauvres chambres nues, en face de grabats douloureux, dans la chrétienté entière, la Basilique s'évoquait avec son flamboiement de richesses, comme un rêve de promesse et de compensation, comme la fortune même, le trésor de la vie future, où les pauvres entreraient certainement un jour, après leur longue misère d'ici-bas.*“[2]) Zu diesem Heiligtume steigt Marie in mystischer Verzückung empor. In ihrem Glücksfieber hätte sie ihren Krankenwagen bis in die unzugänglichste Bergwelt der Pyrenäen hinaufziehen können. „*Toujours plus haut, toujours plus haut! Il roulait plus haut, il débouchait au bord du ciel.*“[3])

Am Abend der Fackelprozession wogt eine riesige Menge um die Grotte herum. Ein Lichtermeer verbreitet sich, als wenn der Sternenhimmel auf die Erde gefallen wäre: „*Une voie lactée était tombée de là-haut, roulant son poudroiement de mondes, et qui continuait sur la terre la ronde des astres.*“[4]) Auf dem Platze vor der Rosenkranzkirche zieht sich die Prozession zum Wirbel zusammen, gleichsam zum brennenden Kern eines Nebelsternes, um den sich ein feuriges Band schlingt. Immer weiter breitet sich der Kreis aus, bis er zu einem brennenden See wird: „*Toute la vaste place du Rosaire se changeait en une mer incendiée roulant ses petits flots étincelants, dans le vertige de ce tourbillon sans fin.*“[5]) —

---

[1]) 427. — [2]) 428. — [3]) 421. — [4]) 293. — [5]) 301.



Der Roman *Rome* ist künstlerisch bedeutend schwächer, weil es Zola nicht gelungen ist, des Stoffes Herr zu werden. Die lebhaften Schilderungen fehlen. Rom bleibt trotz vieler Einzelbilder eine tote Stadt. Nur einige mystische Züge zeigen noch die rege Phantasie des Autors der „Rougon-Macquart". Als Pierre von den päpstlichen Gemächern aus die Stadt in nächtlicher Beleuchtung erblickt, muß er an die glänzende Vergangenheit Roms und seine noch im Schoße der Zeiten ruhenden Geschicke denken, *„une histoire, peut-être élargie jusqu'au bord illimité de l'ombre, tenant toute la nuit, peut-être si diminuée, si disparue, que le soleil à son retour n'en éclairerait que le peu de cendre."* [1]) Während der Audienz beim Papste sieht er plötzlich die ganze Reihe der Nachfolger Petri sich durch die Jahrhunderte ziehen, gleich einer Menge allmächtiger Gehirne, einer Ansammlung unerschöpflicher Willenskraft, die sich so gewaltig betätigt, *„que c'était le ciel qui s'ouvrait, l'au-delà qui resplendissait, dans l'éblouissement du mystère"*.[2])

Mehr als mystische Bilder kennzeichnen Symbole diesen Roman. Pierre findet die geistige Rückständigkeit, die gewollte Unwissenheit der römischen Kirche wieder in dem dunklen Zimmer des Kardinals Boccanera und seiner veralteten Einrichtung, in dem träge dahin fließenden Tiber, in dem totenstillen Vatikan und in der unfruchtbar gebliebenen Benedetta. Ihre Ehe mit Prada versinnbildlicht die Vereinigung von Papsttum und römischem Königtum. Sie ist ebenso gezwungen zustande gekommen wie der politische Aussöhnungsversuch, und führt daher wie dieser zum Bruch. Wenn Pierre in das Stadtviertel der Armen geführt wird und sieht, wie wenig zur Besserung ihrer sozialen Lage getan wird, so bedeutet das zugleich sinnbildlich: Das Papsttum ist

---

[1]) 606. — [2]) 623.

unfähig, das Elend der Welt zu lindern. Mit dem Tode Benedettas geht auch das Rom unter, auf das Pierre in seinem Buche *„La Rome Nouvelle“* seine letzte Hoffnung gesetzt hat. Die arme Perlenmacherin Pierina zu Füßen der Toten versinnbildlicht das römische Volk, das um eine auf ewig verlorene Hoffnung trauert.

Künstlerisch sehr wirksame Gegensätze bilden das neue Rom, wie es Orlando Prada geträumt hat, und das gegenwärtige „neue“ Rom, ein aus unvollendeten Neubauten bestehendes, unansehnliches Stadtviertel; ferner die „schwarze“ und „weiße“ römische Gesellschaft; die Üppigkeit der italienischen Kunst und die Schlichtheit des Urchristentums.

Der Priester Froment ist nach Rom gekommen, um sein Buch zu verteidigen, das die Religion in den Dienst sozialer Reformen stellen will. Er sieht sich einer jesuitischen Übermacht gegenüber, der es gelingt, den lästigen Neuerer unschädlich zu machen. Ohne etwas ausgerichtet zu haben, kehrt er nach Paris zurück, um in einem bescheidenen Wirkungskreise die Gedanken seiner neuen Religion zu verwirklichen. —

Der dritte Roman, *Paris*, zeigt mehr als deutlich, daß Pierre Froment kein anderer als Zola selbst ist. Dieser beschäftigte sich um jene Zeit eingehend mit sozialistischen Autoren wie Auguste Comte, Proudhon und Fourier. Ihre Gedanken finden wir mehr und mehr in Zolas Romane hineingearbeitet. Pierre Froment erkennt als die Ursache aller sozialen Ungerechtigkeit den Unterschied von Arm und Reich. Die Bourgeoisie lebt im Überfluß, der Arbeiter nagt am Hungertuche. Zwar scheinen die Reichen Mitleid mit den Armen zu haben. Sie gründen Pflegeheime, in denen die Elendesten der Elenden Aufnahme finden. Letzten Endes jedoch dienen diese vorgeblichen Werke der Nächstenliebe nur der Eigenliebe und Selbstgefälligkeit der Wohlhabenden.



Auch die Barmherzigkeit ist demnach nicht berufen, die leidende Menschheit zu befreien. Dazu ist allein die Gerechtigkeit imstande, im Bunde mit jener Wissenschaft, die die Gleichheit aller Menschen lehrt und eine besser geregelte Verteilung des Besitzes fordert.

Der Schauplatz dieses Ringens um eine höhere Gesellschaftsordnung ist Paris. Es ist aber nicht mehr die farbenprächtige, plastisch wiedergegebene Weltstadt des „*Assommoir*“ oder aus „*Une Page d'Amour*“. Zola entrückt seine Romane mehr und mehr der Wirklichkeit. Das Milieu wird immer undeutlicher und verschwommener. Paris ist zu einer unbestimmten, für den Roman ganz nebensächlichen Örtlichkeit geworden. Trotz einiger Ortsangaben ist es nur „*une mer de l'injustice humaine, qu'on s'efforce en vain d'épuiser et qui toujours s'élargit*“.[1]) Oder Paris wird zu einem Acker, der eine große Zukunftssaat in sich birgt. Wenn die Sonnenstrahlen schräge auf die Stadt fallen, ist sie mit leuchtendem Staub bedeckt, „*comme si quelque semeur invisible, caché dans la gloire de l'astre, eût jeté à main pleine ces volées de grains, dont le flot d'or s'abattait de toutes parts*“.[2]) Bald wird die Saat aufgehen und ganz Paris mit goldigen Ähren überwuchern, die als köstliche Frucht die Gerechtigkeit auf Erden in sich bergen: „*Pas un coin qui ne porte sa gerbe, jusqu'aux plus humbles toitures qui sont fécondes, et partout la même richesse d'épis, comme s'il n'y avait plus là qu'une même terre, réconciliée et fraternelle.*“[3])

Die Figuren des Romans haben durchaus typischen Charakter. Sie vertreten jeweils eine Gesellschaftsklasse. Duvillard, Larombière, Montferrand und andere sind Typen aus wohlhabenden Kreisen; ihnen steht die verelendete Arbeiterschaft gegenüber. Aus ihr hebt sich Salvat, der typische

---

[1]) 484. — [2]) 164. — [3]) 607.



Anarchist, heraus, der die Menschheit durch Gewaltstreiche aufrütteln will. Auch die Familie Froment ist in ihren altruistischen Bestrebungen durchaus typenhaft gezeichnet. Ihre Glieder arbeiten nur für den Fortschritt der Menschheit und sind die Träger jener utopischen Gedanken, die sie in den *„Quatre Evangiles“* zur Ausführung bringen. —

Ehe wir zu Zolas letzter Romangruppe übergehen, seien kurz diejenigen Gestaltungsgrundsätze zusammengestellt, die sie und teilweise auch schon *„Les Trois Villes“* von den *„Rougon-Macquart“* unterscheiden. Da Zola die Theorien des *„roman expérimental“* mehr und mehr aus dem Auge verliert, stellt sich das geistige Sehvermögen des Künstlers auf weitere Entfernungen ein. Vererbung und Milieu bestimmen den Menschen nicht mehr in seinen Handlungen. Daher erübrigt sich die künstlerische Gestaltung der leblosen Umwelt, ihre Beseelung, Vergrößerung und Mystificismus. Die Romane spielen sich in einem mehr oder minder nur angedeuteten Milieu ab. Die Handlung ergibt sich nicht mehr aus der Aneinanderreihung von Einzelbildern, sondern aus der fortschreitenden Verwirklichung eines sozialen Zukunftstraumes. Die Zustände vor und nach der Gesellschaftsreform werden in parallel-antithetischer Anordnung eingehend geschildert, die Charaktere der handelnden Personen lediglich zur sozialen Frage in Beziehung gesetzt und dadurch noch mehr abgeblaßt als die typischen Figuren der früheren Romane. Die Lebensziele der Hauptpersonen werden in ständig wiederkehrende Formeln gefaßt. Wenn dieser Vorgang auch nicht auf die letzten Romane beschränkt ist, nirgends sind diese für das Stilgesetz des Typisierens so bezeichnenden Wiederholungen so auffallend in die Länge gezogen wie z. B. in dem Roman *Fécondité*.



4. „Les Quatre Évangiles.“

Der Roman *Fécondité* will das französische Volk in letzter Stunde vor den verderblichen Folgen des Zweikindersystems und der freiwilligen Kinderlosigkeit warnen. Die bisherigen Zustände werden scharf gegeißelt. Die Hauptvertreter der landläufigen Ansicht sind Beauchêne und Séguin. Sie zeugen nur wenige Kinder, um ungestört ihre Sinnlichkeit befriedigen zu können. Ebenso ängstlich hüten sich die Frauen vor zuvielen Kindern, um sich recht lange begehrenswert zu erhalten. Beauchêne und sein Buchhalter Morange verfolgen dabei außerdem den Zweck, ihr zusammengerafftes Vermögen ungeteilt auf ein einziges Kind übergehen zu lassen. Sie alle genießen eine Zeitlang ihre gewollte Unfruchtbarkeit, werden dann aber für ihre Gewissenlosigkeit schwer gestraft, sei es, daß ihnen das einzige Kind genommen wird, oder die unnatürliche Geschlechtsbefriedigung sie gesundheitlich zugrunde richtet.

Mathieu Froment ist der Ehemann, der soviele Kinder erzeugt, wie er nur irgend zu ernähren vermag. Nach seinem Dafürhalten bedeutet jedes Kind einen Zuwachs an Reichtum und Macht, *„une force nouvelle lancée au travers du monde, un autre champ ensemencé pour demain“*.[1]) Er legt der Natur keinen Zwang auf, und die Natur wiederum dankt ihm, indem sie ihm hilft, die zahlreiche Familie zu unterhalten. „Mutter Erde“ vergilt ihm reichlich die Mühe, die er auf ihre Pflege verwendet. Durch die Urbarmachung riesiger Flächen Ödlandes fließen ihm ungeahnte Schätze zu.[2])

Freilich kann zu großer Kindersegen auch von Nachteil sein. Die Familie Moineaud hat sich durch eine zu hohe Kinderzahl der Aussicht auf eine bessere Zukunft begeben.

---

[1]) Eine oft wiederholte Formel. — [2]) 76. 247. 604.

Hier fehlen die Mittel, die Kinder sorgfältig zu erziehen. Sie gehen im Schmutze der Großstadt unter und vermehren jenes Gesindel, das der Schrecken der Pariser Vorstädte ist.

Die Fruchtbarkeit der Mutter Marianne ist unbegrenzt. Die Milch ihrer Brüste durchfließt in einem Riesenstrome die Welt und ernährt die ganze Menschheit.[1]) Gleich den zahllosen Ästen einer mächtigen Eiche breitet sich die Familie Froment aus. *„Comme lui, elle était à elle seule toute une forêt, née d'un seul tronc, vivante de la même sève, forte de la même santé, pleine de soleil.“* [2])

Wie Marianne auf dem Landgute Chantebled als Göttin der Fruchtbarkeit thront, beherrscht in Paris der Doktor Gaude das Leben der Frauen und Kinder. Doch seine Macht ist schon erschüttert. Gegen ihn steht ein Heer von hunderttausend Weibern, die nach Rache schreien, weil er sie um ihr teuerstes Gut, ihre Weiblichkeit, gebracht hat.[3]) —

Der Roman *Travail* ist das „Evangelium“ von der gerechten und freudigen Arbeit im Gegensatz zum Lohnsklaventum. Dieses beruht auf der Anhäufung des Kapitals in den Händen weniger Unternehmer, die dadurch dem Arbeiter ihre Bedingungen vorschreiben können. Im übrigen kümmern sie sich nicht um das Wohl des Arbeiters, sondern geben sich rückhaltlos dem Genußleben hin. Die Arbeitgeber sind Schmarotzer am Körper der heutigen Gesellschaft. Ihre typischen Vertreter sind Delaveau, der Direktor der Munitionsfabrik „Abîme“, und sein Verwandter Boisgelin. Vergebens lehnen sich die Arbeiter gegen die soziale Ungerechtigkeit auf. Die Macht des Kapitals scheint unüberwindlich. Da kommt ihnen der Retter, Luc Froment. Er schafft ein neues Unternehmen und billigt dem Arbeiter den gerechten Anteil an seinem Ertrage zu. Jedoch nicht alle Arbeiter

---

[1]) 322. — [2]) 730. — [3]) 693.



sind seinen Reformgedanken in gleichem Maße zugänglich. Bonnaire, der Typus des Kollektivisten, und Lange, der Anarchist, versuchen auf andere Weise das soziale Elend des Arbeiters zu beseitigen. Wieder andere Arbeiter sträuben sich hartnäckig gegen jede Änderung der bisherigen Zustände. Es sind Ragu und Morfain, in denen die alte Auffassung von der sklavischen Arbeit noch so lebendig ist, daß sie der neuen Zeit nicht folgen wollen.

Kapital, Arbeit und Wissenschaft zusammen schaffen die neue Gesellschaft. Ausgelöscht ist der schreiende Gegensatz zwischen dem *„misère inique"* des Arbeiters und der *„richesse empoisonneuse"* des Arbeitgebers. Der Arbeiter ist weder der Sklave seiner eigenen Arbeit, noch der seines Herrn. Freudig schafft jeder zum Wohle des Ganzen. Die Stadt der Gerechtigkeit steht wie eine Vision vor uns. Eine ungeheure Ertragfähigkeit zeichnet die Felder um sie herum aus. Sie werden von einer unerschöpflichen, Leben spendenden Kraft, der Liebe, befruchtet. Aus den Garben des Feldes ersteht der Tempel des Friedens. *„L'amour, le souverain amour élargissait sans cesse la réconciliation, achevait de fondre toutes les classes. C'était lui qui avait fécondé cette plaine, chargé les arbres d'une telle quantité de fruits que les arbres en cassaient, couvert les sillons d'une telle abondance de blé que les meules, d'un bout à l'autre de l'horizon, dressaient le temple de la paix."* [1])

Die zahllosen Hochzeiten unter den Gliedern der glücklichen Gesellschaft sind der symbolische Ausdruck für die allgemeine Verbrüderung. Die Vermählung von Paul Boisgelin mit Antoinette Bonnaire versinnbildlicht die Vereinigung von Kapital und Arbeit.[2]) Die Verbindung von Lucien Bonnaire und Louise Mazelle bedeutet den endgiltigen Sieg des Volkes über die Herrschaft des Kapitalismus.[3]) —

---

[1]) 511. — [2]) 468. — [3]) 503.



In Zolas letztem Romane — Zola starb, bevor er das vierte „Evangelium", *„Justice"*, in Angriff nehmen konnte — ist Frankreich der Schauplatz eines gewaltigen Ringens zwischen zwei mächtigen Gegnern, der katholischen Kirche und der Wahrheit. Der Kampf tobt so erbittert, daß er die französische Kultur zu vernichten droht. *„Les moissons sont ravagées par les charges de cavalerie, les vignes et les vergers sont éventrés par les batteries de canons lancées au galop, les obus font sauter les villages, la mitraille rase les arbres, change la plaine en un désert de mort."* [1]) Frankreich zerfällt in zwei feindliche Parteien. Der klerikal-reaktionären steht die republikanisch-fortschrittliche gegenüber. Sie verkörpern zugleich den unversöhnlichen Widerspruch von Aberglaube und Falschheit auf der einen und Wahrheit und Offenheit auf der anderen Seite. Woher komme es, daß die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung so wenig verbreitet sind, obwohl die Regierung seit langem bemüht ist, durch den zwangsmäßigen Schulbesuch die Bildung des Volkes zu heben? Daran ist allein die katholische Kirche schuld, die es stets verstanden hat, ihre Anhänger unwissend zu erhalten, um sie besser beeinflussen zu können.

Die ruchloseste Tat der Kapuziner ist die falsche Beschuldigung des Juden Simon, den kleinen Zéphirin ermordet zu haben. Sie bringen damit der Elementarschule eine entscheidende moralische Niederlage bei. Der wirkliche Mörder, der Bruder Gorgias, und die geistliche Schule triumphieren; der unschuldige Lehrer Simon schmachtet im Zuchthaus. Nach vielen Jahren kommt die Wahrheit endlich an den Tag. Simon zieht feierlich in Maillebois ein, umjubelt von einer begeisterten Menge. Die Wahrheit hat gesiegt.

Marc Froment ist der Typus des Wahrheitssuchers. *„C'était sa mission qui, tout d'un coup, se précisait, son apostolat de la*

[1]) 187.

vérité, la passion où il avait toujours été de pénétrer la vérité certaine, de la crier ensuite et de l'enseigner à tous.“ [1]) Alle Kreise des Volkes gewinnt er für sein Evangelium, den Bauernstand durch Bongard, die Arbeiter durch Doloir, die niederen Beamten durch Savin. Sie alle werden von ihm aus dem geistigen Stumpfsinn, der kurzsichtigen Selbstsucht oder feigen Ängstlichkeit zum gesunden Selbstbewußtsein erzogen, zur freien Anerkennung der Wahrheit. Die Frauen entreißt er der religiösen Schwärmerei. Seine eigene Gattin kehrt reumütig zu ihm zurück, als sie das schändliche Treiben der Geistlichkeit erkannt hat.[2]) Wie weit er das Gefühl für Wahrheit und das Verlangen des Volkes danach verbreitet hat, zeigt die Untersuchung eines späteren Verbrechens. Schnell und sicher wird der Schuldige unter der Mithilfe Aller gefunden, weil die Macht des Katholizismus gebrochen und die Wahrheit an seine Stelle als Alleinherrscherin getreten ist.

---

[1]) 193f. — [2]) 289.

Schlufsbemerkung.

Eine eigenartige Entwicklung ist es, die wir in Zolas Geistesleben haben beobachten können. Er geht aus von einer schwarzseherischen, deterministisch-mechanistischen Weltanschauung, die wir bis zu einem gewissen Grade in seinem Kunstschaffen wiederfanden. Gegensätze von Gut und Böse, Persönlichkeitswerten und Unwerten treten anfangs durchaus zurück. Die meisten Menschen sind schlecht, und willenlos den sie bestimmenden äußeren Einwirkungen preisgegeben. Nebenher zeigen sich von Anfang an Gestaltungsgrundsätze, die auffällig an Hugo erinnern, vor allem die Beseelung des Leblosen, Vergrößerung und Mysticismus. Allmählich aber folgt Zola seinem Meister unbewußt auch weiterhin, indem er die einseitig düstere Auffassung des Lebens fallen läßt zugunsten einer kampfesfreudigen Lebenszuversicht. Wie Hugo sieht nun auch er in der Welt ein Ringen von kulturfördernden und hemmenden Kräften, den Kampf freier Persönlichkeiten mit Durchschnittsmenschen, die Auflehnung des menschlichen Willens gegen Umwelt und Vererbung. Überall wird die dem Leben selbst innewohnende Kraft Herr über die zersetzenden Gewalten, über menschliches Elend und die Vererbung krankhafter Anlagen, überall schafft sie unablässig am Fortschritt der Menschheit. Nur von hier aus werden die *„Quatre Évangiles“* verständlich. Der Glaube an das Leben wirkt zuletzt so stark in dem Dichter, daß er die



Fühlung mit der Gegenwart verliert und zugleich eine neue künstlerische Eigenart ausbildet. Da die Umwelt ihre verhängnisvolle Rolle ausgespielt hat, haben auch die an ihr objektivierten Gestaltungsmittel ihre Bedeutung für das Gesamtgepräge des Romans eingebüßt. Zola arbeitet nur noch mit Gegensätzen, Typen und Symbolen, mit Gegensätzen den Fortschritt der Menschheit fördernder oder hemmender Kräfte, mit Typen aus den verschiedenen Gesellschaftsklassen und Sinnbildern für Wertbegriffe der gegenwärtigen oder einer künftigen Gesellschaftsordnung. Bei seinem Tode hatte Zola diese Entwicklung bereits abgeschlossen. Noch höher hinaufzusteigen in die Welt der Ideale, oder in die Alltäglichkeit des Lebens zurückzukehren, wäre für ihn unmöglich gewesen. Zola starb als Prophet seines Volkes wie sein größerer Vorgänger und Meister Hugo.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

